

# بَيْنِ أَدْبَيْنِ

## دراسات في الأدب العربي والإنجليزي

الدكتورة فاطمة موسى

د. هـ. لورنس من رسائله

نشأة الرواية في الأدب الغربي

توفيق الحكيم والسلطان العاشر

هامات في القرن العشرين

النص والكلاب بين الفن والواقع



# بَيْنِ اُدْبَيْنِ

دراسات في الأدب العربي والإنجليزي

تأليف

الدكتور فاطمة موسى

دكتوراه في الأدب الانجليزي من جامعة لندن

مطبوع والمشرّع

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

١٩٦٥



# إهلاء

إلى ذكرى الرَّضِيلِ والصَّمْبُونِ الراحل  
دكتور محمد صقر ففاجه



# الفهرس

الصفحة

٧

## مقدمة

الباب الأول : دراسات في الأدب الإنجليزي : -

٨٤-٩ نشأة الرواية في الأدب الغربي . . . . .

٢٣ المؤثرات الفلسفية في قصص فرجينيا وولف . . . . .

٣٨ صورة البطل في الرواية الانجليزية الحديثة . . . . .

٤٩ د. ه. لورنس من رسائله . . . . .

٦٤ هاملت في القرن العشرين . . . . .

٧٩ المولوج أو شعر المناجاة في مسرح شكسبير . . . . .

الباب الثاني : مقالات في المسرح : -

٧٧ بيت برناردا أبلاع خشبة المسرح القومي . . . . .

٩٢ توفيق الحكيم والسلطان الحائر . . . . .

١٠١ شمس النهار بين المخرافة والواقع . . . . .

١١٢ لعبة الحب : تحليل وتفسير . . . . .

١٢٣ قصر الشوق بين القصة والمسرح . . . . .

الباب الثالث : في القصة العربية : -

١٣١ اللص والكلاب بين الفن والواقع . . . . .

١٣٧ اللص والكلاب . . . . .

١٤٣ ورقة دمغة أم مسألة كرامة . . . . .

١٥٣ أيام العز . . . . .

الباب الرابع : في عرض الكتب : -

١٥٩ النقد الأدبي عند اليونان . . . . .

١٦٨ روايات جين أوستن دراسة في البناء . . . . .

١٧٦ دراسات عن جونسون . . . . .



## مقدمة

هذا الكتاب مجموعة من البحوث والمقالات النقدية كتبت في فترات متفرقة في السنوات الأربع الماضية ، وقد دفعني إلى إعادة نشرها في كتاب أنها ظهرت أصلاً في صحف ومحالات مختلفة بعضها شهري وبعضها أسبوعي ، معظمها في القاهرة وواحدة على الأقل في بيروت ، وهي إلى ذلك نماذج لنوع الدراسات التي يمكن أن يسمى بها المتخصصون في الأدب الغربي بنصيبيهم في محضتنا الثقافية ، فقد مضى إلى غير رجعة زمن كانوا فيه قلة يعيشون بمعزل عن اللغة العربية وأدبها ، غرباء الروح والثقافة إن لم يكونوا غرباء المولد ، وأصبحنا نحمل عبئاً مزدوجاً في وقت ثقلت فيه مسؤولية كل ذي قلم ، وقد عبرنا فيما أرجو مرحلة الاعتماد على الترجمة وأن لنا أن نطالب المتخصصين في كل فرع بأن يكون لهم إنتاجهم الأصيل ، وفي الدراسات الأدبية آن لنا أن نقدم للقاريء العربي حصيلة ما أنفقنا العمر في جمعه ، من خلال دراسات أصيلة وبصورة مناسبة لثقافتنا العربية ، فلا يشرفنا اليوم أن نكون مجرد نقلة ترجم آثار الغرب بدون تقد أو تميز ، وقد كان الاقتصار على النقل والترجمة جائزاً في بداية تطلعنا إلى الأخذ من ثقافات الغرب في العقود الأولى من هذا القرن ، ولكنه اليوم تقصير عن النهوض بواجبنا في المرحلة الراهنة .

والاطلاع على الأدب العربي الحديث ومتابعة ما تخرجه المطابع في أدبنا القوى حاجة ملحة في حياة كل متثقف بصرف النظر عن ميدان تخصصه ، وقد يجد الباحث المتخصص في الأدب الإنجليزي أو غيره من الأدب الأخرى أنه قد اكتسب من التدريب النكدي والمعرفة بوسائل التعبير في لغة أجنبية أدوات ثمينة يجدر أن يشاركها في النهوض بالأدب العربي الحديث وتقديره وإرساء تقاليد النقد الموضوعي في تناوله .

وقد قدمت في البالىن الثاني والثالث عدداً من المقالات المتفرقة في نقد القصة والمسرح ، أوردها كما ظهرت في حينها بلا حذف أو تعديل يذكر ، وهي تموذج لدراسات مطولة من نفس الطراز آمل في نشرها يوماً - إذا اتسع العمر - وفاء لبعض من حق هؤلاء الأدباء المبدعين علينا ، ولقاء بعض مما نجد في أعمالهم من متعمق وثرة من الجمال والتأمل .

فاطمة صوسي

مارس ١٩٦٥

# الباحث الأول

## دراسات في الأدب الانجليزي

---

- ١ - نشأة الرواية في الأدب الغربي
- ٢ - المؤثرات الفلسفية في قصص فرجينيا وولف .
- ٣ - صورة البطل في الرواية الانجليزية الحديثة .
- ٤ - د. ه. لورنس من رسائله .
- ٥ - هاملت في القرن العشرين .
- ٦ - المنولوج أو شعر المناجاة في مسرح شكسبير .



## نشأة الرواية في الأدب الغربي (\*)

لعل الرواية النثرية الطويلة كما نعرفها من أحدث فنون الكلمة عمراً، إذ لا يعود تاريخها في أوروبا قرنين وبعض قرن من الزمان، وإذا كانت فنون الشعر والمسرح هي — باعتراف الجميع — أقدم الأشكال الأدبية المعروفة فإن ذلك يرجع أصلاً إلى ارتباط الشعر في نشأته بالغناء، وإلى صلة المسرح قدماً بالطقوس الدينية سواء في ذلك المسرح الإغريقي القديم أو المسرح الهندي أو المسرح الأوروبي المسيحي في القرون الوسطى.

أما النثر كوسيلة للتعبير الأدبي فقد ارتبط بظهور الكتابة، وهي مرحلة متأخرة نوعاً في تاريخ الحضارات المختلفة، والرواية — كفن من الفنون النثرية يعتمد على القارئ لا المستمع — تعتمد في نشأتها وذروعها على انتشار الطباعة واتساع نطاقها نتيجة لظروف محددة جعلت من الكلمة المطبوعة سلعة تباع وتشترى . . . وتختضع لقوانين التجارة من ربح وخسارة مثلها مثل غيرها من السلع .

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الرواية — على حداثة عمرها — قد أضحت من أهم فنون الكلمة المقرؤة في العصر الحديث، إن لم تكن أهمها، مما دعا الكثيرين إلى التوفز على دراسة تاريخها ومدارسها ومشاكلها التكنيكية المختلفة، وهذا الاهتمام وليد القرن العشرين، فقد كان نقد الرواية — وما زال — أكثر أنواع النقد تأخراً على كثرة ما نشر وما ينشر في هذا الباب، وقد تأخرت الدراسة العلمية الدقيقة لهذا الشكل الأدبي طويلاً نظراً لأن النقاد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لم يدركوا الرواية على أنها عمل فني مثلها مثل القصيدة

أو الصورة أو السوناتا ، وما زال بعض الكتاب يرون فيها فنا هجينًا لا مجال فيها لعناصر التجربة الجمالية .

ولعل هذا الاختلاف الواضح في نظرية الكتاب إلى الرواية من الأسباب التي حفظت بعض الباحثين من معاصرينا إلى إخضاع هذا الشكل الأدبي إلى دراسة مفصلة ل تاريخه وتطوره على مر الأيام ، ولا يجد الباحث في تاريخ الرواية مناصا من الرجوع إلى بدايتها في الأدب الانجليزي ، فنحن إذ نتحدث عن « الرواية »<sup>(١)</sup> لا نعني ذلك الفن القصصي الذي ظهر أول ما ظهر في إنجلترا في مطلع القرن الثامن عشر ، مرتبطة بالمذهب الواقعي في الفلسفة أيما ارتباط ومتى خدا من الحياة اليومية للأفراد مادة للقصة ، وقد أرسى دعائمه في النصف الأول من ذلك القرن رواد ثلاثة هم دانيال ديفو مؤلف روبنسون كروزو ( ١٧١٩ ) ، وسامويل ريتشاردسون مؤلف باهيلاء أو جراء الفضيلة ( ١٧٤٠ ) ، وكلاريسا أو قصة فتاة ( ١٧٤٧ ) وهنري فيلدنج مؤلف جوزيف أندر وز ( ١٧٤٢ ) وتوم جونز ( ١٧٤٩ ) وقد نقله عنهم الفرنسيون ثم الروس في القرن التاسع عشر وبرزوا فيه حتى فاقوا الانجليز أنفسهم ، إذ لا نرى في قصاصاتهم عملاً بما في مستوى تولستوي أو ستندال مثلاً .

وقد اختلف الباحثون في تعريف الرواية وتحديد مقوماتها فنайд قصاص مثل أ. م. فورستر يقنع بتعريف فرنسي مختصر من أن الرواية قصة نثرية طويلة ويكتفي بأن يضيف إلى هذا التعريف إنها لا يجب أن تقل عن خمسين ألف كلمة ، أما الأستاذ دوبريه فلا يجد مناصا من مزيد من التفصيل فيذهب إلى أنها « ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرأة للمجتمع ، مادتها : إنسان في المجتمع ، أحدهما نتيجة لصراع الفرد — مدفوعاً برغباته ومثله — صراعه ضد

(١) استعملت كلمة رواية هنا كترجمة الكلمة الانجليزية novel ، وهي تختلف عن قصص الرومانس romance الذي لا يمت إلى الواقع بصلة ما .

الآخرين ، وربما مثلهم أيضا ، وينتج عن صراع الإنسان هذا للملاءمة بينه وبين مجتمعه أن يخرج القارئ بفلسفة ما أو رؤيا عن الإنسانية <sup>(١)</sup> .

وليس هذا تعريفا للرواية وحدها كما هو واضح بل هو وصف لقومات الأدب العظيم أيا كان .

ولعل خير تعريف يحضرني في هذا المجال هو ذلك الذي أورده إرنست بيكر في مقدمة مؤلفه الضخم عن تاريخ الرواية الأنجلizية :

« الرواية تفسير للحياة الإنسانية من خلال سرد <sup>(٢)</sup> قصصي ثري » .

ولعل كثيرين من الكتاب لا يوافقون الاستاذ بيكر على هذا التعريف إذ يرون أنه جامعا حقا ولكنه ليس مانعا بأي حال من الأحوال ، وأنه قد دعاه إلى أن يدرج في تاريخه هذا كثيرا من القصص الذي لم يمت إلى « جنس » الرواية بصلة .

ومع تسليم الجميع بأن هذا الجنس الأدبي لم يظهر كاملا إلا في القرن الثامن عشر ، فقد ذهب البعض ( ومنهم الاستاذ بيكر ) إلى البحث للرواية عن أسلاف في كل ما سبقها من فنون قصصية حتى أرجعوا نسبها إلى القصص اليوناني والثري في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، وأدرجوا في تاريخها السير المطول في مغامرات الفرسان من قصص العصور الوسطى والنوارد والأقاصيص من أمثال ديكاميرون بوكاشيو وألف ليلة وليلة العربية ، هذا ويرى بعض الكتاب أن مثل هذا البحث لا طائل تحته وأن كتابة تاريخ السيارة مثلا لا يعني بالضرورة الرجوع إلى تاريخ أقدم أنواع المركبات مما عرفته الإنسانية على مر العصور وإذا كان الطرفان قد اتفقا على أن الرواية بمعناها الحديث وليدة القرن الثامن عشر ، فما هي

---

Bonamy Dobrée, *English Literature in the Early Eighteenth Century*, Oxford, 1951. (١)

(٢) استعملت كلمة « سرد » كترجمة لكلمة narrativ والقصص السردي يسمع أو يقرأ كملحمة أو الرواية أو القصة القصيرة ، في مقابل القصص التمثيلي dramatic كالمسرح والسينما مثلا .

الظروف التي أحاطت بمولدها وأدت إلى ظهور هذا الفن بالذات في تلك الفترة التاريخية المحددة.

### الطبقة الوسطى ونشأة الرواية : -

من الملحوظ أن الرواية — مثلها مثل الصحافة — تقرن في منشئها ونحوها بنمو الطبقة الوسطى وازدهارها وازدياد تأثيرها في حياة البلاد الأدبية ، ومن المرجح أن هذا هو السبب في أن في الرواية هذا كان أسبق إلى الظهور في الأدب الأنجلزي منه في الأدب الأوربي الأخرى ، فمن الحقائق التاريخية المعروفة أن الطبقة الوسطى في إنجلترا كانت أسبق إلى الظهور وأسرع في الازدهار — بعائدة سنة على الأقل — منها في دول القارة ، وذلك لأسباب تاريخية وجغرافية لامجال لتفصيلها في هذا المقال وأنا يكفينا أن نذكر أن الثورة المجيدة والتي بمقتضاهما طردت أسرة ستيوارت من الحكم لإصرار جيمس الثاني على حقوقه المقدسة كملك ، وأنّي البرلمان بملك يحكم بمقتضى وثيقة الحقوق Bill of Rights هذه الثورة حققت المكاسب الأساسية لثورة فرنسا ١٧٨٩ ، وقد كان من مظاهر هذا السبق الذي أحرزته الطبقة الوسطى في إنجلترا تبشير الانقلاب الصناعي فيها ، وتفوقها على جاراتها في التوسيع الاستعماري ، وفي ميدان الأدب وازدهار الصحافة ومولد فن جديد هو فن الرواية .

ولايخفى على القارئ أن الحديث عن اقتران ظاهرة أدبية ما بظاهرة تاريخية أو إجتماعية معينة لا يمكن أن ثبت صحته إلا بتفصيل دقيق للظروف الخاصة بهذا الفن بالذات والتي توفرت في ذلك الوقت ، وإلا أصبح مثل هذا الكلام ضرباً من التخمين لانفع فيه ، وفي حالة الرواية يمكن تصنيف تحت أبواب أربعة هي :

أولاً : تراث قصصي ينبع منه هذا الفن الجديد .

ثانياً : نثر سهل طيع يمكن أن يقوم بتوصيل الأحداث إلى ذهن القارئ توصيلاً مباشراً .

ثالثاً : ظروف معينة للطباعة والنشر والتسويق .

رابعاً : جمود كبير من القراء قادر على شراء الكتاب بأعداد تجعل من الرواية سلعة مربحة للناشر وسنورد فيما يلي خلاصة قصيرة لهذه الأبواب الأربع كلها على حدة .

١ - توفر هذا التراث فيما سبق أن أشرنا إليه من سير الفرسان التي حفظتها المطبعة من الزوال <sup>(١)</sup> ، وما أبدعه خيال بعض كتاب القرن السادس عشر من قصص نثرى لا يمت إلى الواقع المعاصر بصلة بل يصور حياة فتية وفتيات من الرعاعة يعيشون في أركاديا أو جنة الرعاعة على الأرض أو شخصيات من التراث اليونانى واللاتينى ، وكما أنها هاوليل لاتستهدف محاكاة حياة الإنسان المعاصر ، وكذلك في سير الشطار الجوالين على غرار ما كتبه سير فانتس الإسبانى ولوساج الفرنسي <sup>(٢)</sup> وما نقل عن الفرنسيه في القرن السادس عشر من قصص الرومانس وفي القرن السابع عشر من قصص الحب النبيل ، وما نقل عن الإيطالية من نوادر وأقاوص من نوع النوفيلا كقصص بوكاشيو ، وعن العربية من قصص ألف ليلة وليلة <sup>(٣)</sup> ، وما تبعها من قصص فارسية وتركية ، كما يدخل في هذا التراث ذلك القصص الدينى والرمزي الذى أزدهر في القرن السابع عشر وخاصة قصه جون بنيان الشهيرة رحلة الحاج ، ويدخل فيه فن من فنون الكتابة النثرية ظهر في آخريات القرن السادس عشر يسمى شخصيات وهي نوع من اللوحات الكلامية التي تصور طبائع شخصيات معينة إما لأفراد أو لاصناف كالبخيل

---

(١) دخلت المطبعة إنجلترا سنة ١٤٧٤ ، وكانت سيرة الملك آرثور وفرسانه من أوائل الكتب التي طبعت ، طبعها كاستون في سنة ١٤٨٤ .

(٢) لعل كلمة الشاطر خير ترجمة للكلمة الأسبانية picaro وهو البطل المتجول الذي يصبح عصباً لقصة من نوع يسمى picaresque يقال أنه تأثر بفن المقامات العربي ، كما تأثر الرومانس بالسير العربية الشهيرة كسيرة عنترة بن شداد .

(٣) ترجمت ألف ليلة وليلة إلى الفرنسيه في سنة ١٧٠٤ ومنها إلى الانجليزية في السنة نفسها ، ولاقت نجاحاً وذريعاً دعا الكتاب إلى مزيد من ترجمة القصص الشرقي واحتلاقه في كثير من الأحيان .

وحدث النعمة والثراء الخ ، ويدخل فيه كذلك فن المقال كما مارسه كبار كتاب النثر في مطلع القرن الثامن عشر من أمثال أديسون وستيل ، وهذا أول من دفع المقال في لفظ رشيق ولاذع في نفس الوقت تنشر في مجلة دورية لهذا الغرض (١).

٢ — أداة التعبير : لم يكن هذا التراث القصصي القديم ليثبت فن الرواية كما نعرفه اليوم لو لم يتخلص النثر الانجليزي في آخريات القرن السابع عشر من أثقال المحسنات البدعية ، فقد كان كثير من هذا القصص سواء في ذلك الانجليزي والفرنسي المترجم يروى بلغة عاصرة بالزخرف اللفظي وبالتضمين أي خلط الشعر بالنثر ، وبالأسلوبيات التي لا تستهدف إلا إظهار براعة الكاتب في الكتابة لا توصيل معنى معين إلى ذهن القاريء وقد شهد القرن السابع عشر تطوراً خطيراً في تاريخ النثر الانجليزي ، إذ ظهر النثر العلمي وهو النثر البسيط الذي يصلح للتفكير الفلسفى ولنقل الأفكار ، وساعد على ظهوره في ذلك القرن الخلافات المذهبية التي احتدمت بين الكنيسة الرسمية ودعاة التطهير من أتباع كرومويل ، والاهتمام بأخبار الرحلات والمكتشفات الجغرافية والعلمية ، وتأسيس الجمعية الملكية للعلوم ، وإصدار الدولة لترجمة معتمدة للإنجيل في ١٦١١ في أسلوب مبسط يعتمد على حصيلة الرجل العادى من الفاظ ، وقد كان للزعة التطهيرية المتطرفة التي تحيّم تخصيص يوم الأحد برمته للصلوة وقراءة الإنجليل أو كتب الموعظ دور كبير في نشر أثر هذه اللغة الانجليزية وتأثيرها الكبير في أسلوب الكتابة ، وقد سادت هذه الزعة حياة الانجليز منذ الحرب الأهلية في القرن السابع عشر إلى مطلع القرن العشرين ، وما زالت بعض آثارها واضحة في حياتهم حتى اليوم .

(١) اشتراك هذان الأديبان في إصدار مجلة أدبية تعتبر الأولى من نوعها إذ تقصر على نشر مثل هذه المقالات هي مجلة المترجح Spectator وقد قلدتها فيما بعد أساطير النشر في القرن الثامن عشر من أمثال جونسون وجولد سميث ، وكان لهذه المجالات أثر بالغ في إرساء دعائم فن المقال والكتابة الفنية عموماً . لزيادة التفصيل أنظر :

L. Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, 1947.

وقد كان هذا التطور كما أسلفنا ضرورياً لظهور الرواية وقد يذهب بعض الباحثين إلى أن الرواية تختل مركزاً وسطاً بين العلم والفن .

« فن خصائصها دراسة المادة الخام وتسجيل مجموع الملاحظات بطريقة موضوعية خالية من الميل تماماً كما يفعل العالم بعادته ، ولكنها في الوقت نفسه ليست تجربة حقيقة . . إلا أن الرواية تعطينا نتائج فحص فكري وليس رؤية عاطفية أو غنائية ، لذا كان النثر أسلوبها المناسب ولم تظهر الرواية الحقيقة إلا بعد شروع ثر صالح للتسجيل العلمي والتفكير الفلسفى »<sup>(١)</sup> .

وهذا الرأى قد يصدق على الرواية التقليدية كما عرفها القرنان الثامن عشر والتاسع عشر وأن لم يطابق تماماً التطورات الحديثة في هذا الفن ، ولعله ليس من قبيل المصادفة أن اثنين من رواد هذا الفن الأوائل كانوا من أنصار المتعلمين الذين لم يدخلوا جامعة ولم يتربوا بالثقافة التقليدية السائدة في العصر الاوغسطي ، التي تقوم على دراسة الأدب الكلاسيكي .

فقد كان ديفو تاجراً وصحفياً ومخبراً سياسياً ولم يكن من أتباع الكنيسة الرسمية فلم يدخل جامعة أو مدرسة من مدارس الحكومة ، وكان صامويل ريتشاردسون صاحب مطبعة ولم يدخل هو الآخر جامعة أو يلقن الشعر اليوناني واللاتيني وأصول الكتابة الفنية كما عرفها عصره .

وقد هاجم النقاد من أتباع المذهب الكلاسيكي السائد كلاً من ديفو وريتشاردسون لأسلوبهما « السوقى » الخالى من دواعى الجمال ، إلا أن كتاب الرواية قد حظقا من إعراضهم عن الأسلوب التقليدى كسباً هاماً ، إذ جعلوا من الأسلوب أداة طيعة للاقتراب من مادة القصة ، وتوصيل جزئياتها الفضيلة توصيلاً مباشراً إلى القارئ ، كما أصبح في الإمكان إيهام القارئ بأن ما يقرؤه قد حدث فعلًا في الواقع وأن الكاتب ليس إلا وسيطاً محايدها مهمته توصيل الحقيقة .

---

(١) E. A. Baker, *History of the English Novel*, (1924-38), vol I, p. 17.

وإلى هذا العامل (عامل الأسلوب) يرجع تأخر ظهور الرواية في فرنسا إلى ما بعد الثورة الفرنسية وما بعد التيار الروماني مع ظهور قصص هامة في القرن السابع عشر كقصة مدام دي لافايت الأميرة كليف وقصة العلاقات الخطرة ، وما يبعد هذه القصص عن التراث الحقيق للرواية هو الصناعة الأسلوبية التي تحول بين القارئ وبين الاقتناع بمحدوتها حقاً .

٣ - ظهور تجارة نشر الكتب كبديل لنظام رعاية البلاط والنبلاء للكتاب وهو النظام السائد في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فمن المعروف أن المطبعة دخلت إنجلترا في أخيريات القرن الخامس عشر (١٤٧٤) إلا أن صناعة الكتب ما زالت حرفة لا علاقه لها بالتسويق مادام الممولون من الأغنياء من النبلاء ووجهاء القوم ، فلم يكن لإنتاج الكتاب علاقة مباشرة بربح أو خسارة ، وبازدهار الطبقة الوسطى وذبول نفوذ النبلاء وسطوة هؤلاء على كتاب وفنانين عليهم وظهر الناشر أو الكتببي ك وسيط بين الكاتب وجمهور من القراء ، وقد برزت هذه الفئة الجديدة من الممولين أو بالأحرى التجار ، واستقرت في إنجلترا باسرع مما حدث في بقية بلدان القارة الأوربية ، وأصبح هؤلاء الناشرون يملكون الصحف والمجلات ومجلات المتابعة ويتحكمون في رواج المطبوعات أو كсадها ، ويستخدمون الكتاب من كل صنف لسد حاجة السوق تبعاً لرغبات جمهور القراء ، اذ أصبح الكتاب سلعة تخضع لقوانين العرض والطلب ، وقد كانت الرواية على جدتها من أكثر صنوف الأدب رواجاً ، مما حدا الناشرين إلى إغراق السوق بالروايات والقصص المترجمة والملخصة من كل نوع .

وقد أظهر كثير من الكتاب استياءهم لهذا التغير الذي أصبح الكاتب بمقتضاه «مستخدماً» لدى هؤلاء التجار ، وأن الأدب والفكر بدخولهما ميدان التجارة أصبحا تحت إمرة ذوق العامة من جمهرة القراء ، وكل هذا صحيح في جملته خاصة وأن الناشرين في ذلك الوقت شأنهم في ذلك شأن رواد الرأسمالية في كل المجالات - كانوا يستخدمون الكتاب بأبخس الأجور ويكافئونهم «بالقطعة» مما هبط بمستوى الكتاب من جميع النواحي .

وقد وجدت الرواية الطويلة المفصلة إقبالاً ورواجاً لم يلقه فن من فنون الكتابة غيرها ، وليس من قبيل المصادفة هنا أيضاً أن كلاً من ريتشاردسون وديفو كانوا من المشغلين بصناعة الكتب بطريقة أو بأخرى .

٤ - أما العامل الرابع وهو ظهور جمهور من القراء يعشقون هذا الفن الجديد ويقبلون عليه بشغف أدى إلى تثبيت دعائمه واحتذابه لجل الطاقة الخالقه في القرن التاسع عشر، فلعله كان العامل الحاسم في هذا التطور ، ونحن إذ نتحدث هنا عن جمهور من القراء لانعني بهذا أن غالبية الشعب كانت تعرف القراءة والكتابة وتقبل على شراء الكتب أو الصحف ، إنما نعني بهذا مجرد ازدياد عدد القراء في حدود نسبة معينة من أهل البلاد وهي نسبة محدودة على أي حال ، وبالرغم من انتشار الأممية بين طبقات الشعب الدنيا إلا أن القرن الثامن عشر شهد زيادة كبيرة في فرص تعلم القراءة والكتابة بانتشار المدارس الخيرية التي كانت تقصد أصلاً إلى تعليم الفقراء قواعد الدين الأولية وقراءة الإنجيل ، ومدارس العجائز وهي مدارس تشبه الكتاب عندنا مع فارق أن الذي يقوم بالتعليم امرأة عجوز بدلاً من الفقيه ، وارتقت نسبه من يعرفون القراءة من أصحاب الحرف الصغيرة وعمال المتأجر وخدم وخدمات المنازل ( وكان عددهم يقدر بالآلاف ويتفوق عدد أي فئة أخرى من فئات العاملين في المدن ) ، ولم يكن القراء من هذه الطبقة ليؤثرون في سوق الكتب لو لا ظاهرة جديدة بدأت في حوالي سنة ١٧٢٥ هي انتشار المكتبة الدوارة أو مكتبة الإعارة وهي حوانيت لإعارة الكتب مقابل اشتراك سنوي يتراوح بين جنيه ونصف جنيه ، أو في مقابل بنس واحد للكتاب من جزء واحد ، وقد انتشرت هذه المكتبات انتشاراً واسعاً بعد ١٧٤٠ ، وكان لها أثر كبير في ازدهار فن الرواية في ذلك الوقت ، حتى لقد اقتصرت بعض هذه المكتبات في بضائعها على الروايات ، وأصبح الحديث عن أثر المكتبة الدوارة في إفساد ذوق القراء وإفساد أخلاق العامة والنساء ، من الموضوعات الذايئة في أحاديث المتأدبين من دعاء « الذوق السليم »

والمصلحين الذين أصبحوا يرون في هذا الشغف بقراءة الرواية مضيعة لوقت ثمين كان أولى أن ينفق في عمل نافع أو في قراءة كتب الدين والصلوات.

وقد تميزت هذه المكتبات بظاهرة طريفة يرجع إليها الباحثون السبب في انتشار جنس الرواية بالذات، وهي ازدياد عدد النساء من القارئات ازدياداً كبيراً يقوق عدد الرجال بمرابل ، وهذه الظاهرة مرتبطة هي الأخرى بظروف تطور الطبقة الوسطى في ذلك الوقت ، فبازدياد عدد أفرادها زاد عدد النساء ممن يعرفن القراءة والكتابة ويجدن من الفراغ الطويل ما ينفقنه في القراءة وكان قسطهن من التعليم ضئيلاً أو متوسطاً لا يتتيح لهن قراءة الأدب «العالى» أى الأدب الكلاسيكي ، أو الفلسفة أو التاريخ ، وبالرغم من أن الحجاب لم يعرف في أوروبا بعنه الشرقي إلا أن النساء كن يقضين جل وقتهن منفصلات عن الرجال ، الذين كانوا يقضون يومهم في العمل أو الرياضة (الصيد مثلاً) أو في المقاهي التي انتشرت انتشاراً واسعاً في القرن الثامن عشر ، وكل هذه أبواب من النشاط كانت بطبيعة الحال مغلقة في وجه النساء .

ولم يكن هذا الفراغ قاصراً على الموسرات من نساء الطبقة الوسطى بل تعدد إلى المستويات الدنيا من هذه الطبقة إذ خفت كثير من أعباءهن المنزلية نتيجة لتطور ظروف الإنتاج ، فلم تعد النساء يغزلن في البيوت أو يخزنن أو يصنعن الشمع والصابون والجعنة إذ أصبح شراء هذه الفضوريات من السوق أرخص وأسهل .<sup>(١)</sup>

وقد أثر هذا الجمهور النسائي في اتجاه الرواية تأثيراً لا شك فيه ، إذ أهتم روائيون بايراد التفاصيل الدقيقة لحياة أفراد عاديين من أوساط الناس هم أيضاً ، ويتمكن للقارئ – أو للقارئة – أن يتعرف على نفسه وعلى جيرانه بينهم ، وبرزت أهمية البطلة كمحور للرواية وهي بطلة من لحم ودم تتباها أحداث تبدو واقعية من الممكن حدوثها لأى امرأة أخرى في مكانها ، ونرى ريتشاردسون في روايته الأولى باميلا يتخد بطلة القصة فتاة تعمل خادمة في بيت أحد النبلاء

(١) لزيادة التفصيل انظر

ويحاول السيد أن يغويها وهي تقاومه حتى لا يجد مفرأً من أن يتزوجها إذا كان يريدها ، فإذا بهذه الفتاة المتواضعه تشغل القارئ بصراعها ضد سيدتها الاستقراطي في مئات من الصفحات سخر منها كثير من رحال الأدب ولكنها أصبحت قرة عين جمهور غفير من القارئات ( وينهن نسبة كبيرة من خادمات المنازل ) وأصبحت قصتها حجر الأساس لصرح ضخم هو الرواية من حين أوستن إلى هنري جيمس وفلوبير وتولستوي .

وإلى هذا الجمود من القارئات يعزى اهتمام الرواية بالموضوع العائلي domestic أي بموضوعات الحب والخطوبة والزواج والاسرة والميراث وغير ذلك مما يشغل اهتمام المرأة بدلاً من الموضوعات البطولية heroic من حروب ومقامرات وغرام خيالي كلها موضوعات الرومانس .

وقد كان تدهور المسرح في القرن الثا من عشر من العوامل المساعدة على إزدهار الرواية ، وهذه أيضاً ظاهرة مرتبطة بسيادة أخلاقيات الطبقة الوسطى ، فقد كانت الطبقة الوسطى النامية من أعداء المسرح منذ إزدهاره في عصر الملكة إليزابيث وكان المسرح في نظر المصلحين الدينيين والاجتماعيين من هذه الطبقة مباعة يجدر محوها من على وجه الأرض وكان إغلاق المسارح في مدينة لندن من أول مظاهر انتصار كرومويل في القرن السابع عشر ، وقد عاد المسرح بعودة الملكية إلى إنجلترا في سنة ١٦٦٠ ، عاد أكثر تبذلاً في نظر التطهيريين المتزمتين وأكثر غيماً من أي وقت مضى ، وكان كتاب المسرح لا يتورعون عن التفكك بكل ما هو مقدس في نظر هؤلاء ولذا فقد كان رواده من الاستقراطية اللاهية العابثة ومن عامة الشعب من هواة « الترسو » أما كبار التجار واصحاب الحوانين والعاملين الجدين في استغلال موارد البلاد والإثراء مع الاحتفاظ بنصيبيهم المرسوم في ملکوت السموات فكانوا يرون في ارتياح دور الله - كما كان المسرح يسمى حينئذ - رجساً من عمل الشيطان .

وقد أخذت الحكومة تشدد من قبضتها على المسرح في القرن الثامن عشر وصدر قانون للترخيص في ١٧٣٧ يحتم استصدار رخصة من الحكومة قبل عرض أي

مسرحية فأقبل عدد من المسارح أبوابه واتجه بعض كتاب المسرح إلى الرواية ، كان أهمهم هنري فيلدنج ، الرائد الثالث لهذا الفن الجديد ويعتبره بعض الباحثين أهم المؤسسين لفن الرواية لأنـه كان — بعكس ديفو وريشارد سون — أديباً « مثقفاً » أي أنه لفن التراث التقليدي للآدب في ذلك العصر وكتب الرواية واعياً أنه يساهم في خلق فن جديد مختلف عما سبقه من فنون ولكن يلتقي معها من بعض الوجوه ، أي أن إسهامه في خلق هذا الفن الجديد كان واعياً مقصوداً وأنه قد اقتبس من الفنون الأخرى — بما في ذلك فن التصوير — بعض الملامح التي تناسب هذا الخلق الجديد .

وقد استمر تدهور المسرح مطردا طوال القرن التاسع عشر وامتصت الرواية كل عبقرية قصصية عرفها الأدب الإنجليزي في ذلك العصر ، حتى ظهرت له بوادر نهضة جديدة في آخريات القرن لا مجال لتفصيلها هنا .

يتضح من كل ما سبق أن فن الرواية مرتبط في نشأته بالطبقة الوسطى فعلاً ، فهل يعني هذا أن مآلـه إلى الزوال بزوال سلطان هذه الطبقة وترزعـع مثلـها وأخلاقـياتـها كما يذهب بعض المـفكـرـين ؟ إنـالـخـروـجـ يـمثلـ هـذـهـ النـتيـجـهـ بـنـاءـ عـلـىـ هـذـهـ المـقـدـمـاتـ الـتـيـ أـوـرـدـنـاـهـاـ فـيـ هـذـاـ بـحـثـ لـنـ يـكـوـنـ إـلـاـ مـنـ مـظـاهـرـ التـفـكـرـ السـطـحـيـ الـذـيـ لـاـ يـأـخـذـ فـيـ إـعـتـيـارـهـ قـدـرـةـ كـلـ فـنـ مـنـ الـفـنـوـنـ عـلـىـ التـشـكـلـ وـالتـغـيـرـ — تـبعـاـ لـنـقـطـةـ هـوـ وـقـوـانـيـنـهـ هـوـ الـتـيـ تـنـشـأـ بـعـدـ اـكـتـالـ نـموـهـ ،ـ إـذـ يـصـبـحـ مـسـتـقـلاـ عـنـ الـظـرـوفـ الـمـاصـاحـبـةـ لـنـشـأـتـهـ ،ـ كـلـمـولـودـ إـذـ خـرـجـ مـنـ بـطـنـ أـمـهـ أـصـبـحـ لـهـ كـيـانـهـ الـخـاصـ الـذـيـ يـدـفعـهـ إـلـىـ الـاسـتـقـلـالـ عـنـهـ تـعـاماـ إـذـ بـلـغـ سـنـ الشـيـابـ .

وفي تاريخ فن الرواية نرى أن هذا الفن الذي اكتتمل نموه في القرن التاسع عشر الذي يمثل ذروة سيادة أخلاقيات الطبقة الوسطى وفلسفتها ، هذا الفن تدرج منذ منتصف القرن الماضي حتى أصبح أداة لنقد هذه الطبقة وكشف الريـفـ والـرـيـاءـ فـيـ مـعـقـدـاتـهـ ،ـ وـإـعـانـاـنـاـ فـيـ هـذـاـ اـسـتـقـلـالـ ظـهـرـ مـنـ الـرـوـائـينـ وـالـنـقـادـ مـنـ يـدـخـلـ الـرـوـاـيـةـ فـيـ زـمـرـةـ الـفـنـوـنـ الـرـفـيـعـةـ ،ـ أـيـ الـتـيـ تـقـمـعـ بـعـكـانـةـ ثـابـتـةـ عـلـىـ اـخـتـلـافـ الـعـصـورـ وـالـأـزـمـنـهـ ،ـ وـظـهـرـ مـنـهـمـ مـنـ أـدـخـلـ عـلـيـهـاـ مـنـ فـنـوـنـ الـتـجـرـيـبـ وـالـتـجـدـيدـ وـالـإـهـمـامـ بـالـبـنـاءـ وـالـصـيـاغـةـ مـاـ يـؤـهـلـهـاـ لـمـشـلـ هـذـهـ الـمـكـانـةـ فـعـلاـ .

## المؤثرات الفلسفية

### في قصص فرجينيا وولف (\*)

تحتل الكاتبة الانجليزية فرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) مكاناً مرموقاً بين المجددين من كتاب القصة في القرن العشرين ، ويقترن اسمها دائماً باسم الكاتب الأيرلندي الكبير جيمس جويس مؤلف قصة أولئك ملحمة القرن العشرين الساخرة ، وكان جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) معاصرأً لفرجينيا وولف بأدق معانى الكلمة ، وبالرغم مما ينتمي من فرق شاسع في النشأة والبيئة والمزاج بل والثقافة ، فقد أصبح اسمها علماً على مدرسة جديدة في القصة تهدف إلى تصوير الإنسان تصويراً دقيقاً من الداخل وذلك بالاعتماد على ما يسمى بتيار الشعور .

وأطلاق اسم (مدرسة) على أصحاب تيار الشعور يعد تجاوزاً كبيراً فلا يجمع هؤلاء الكتاب إلا استخدامهم لتيار الشعور كدأة لتوصيل المعنى إلى القارئ ورفضهم لما حققه قصاصو الجيل السابق عليهم .

ولسوف نحصر حديثنا في هذا المقال على قصص فرجينيا وولف وإن كان لها بجانب الإنتاج القصصي المعروف<sup>(١)</sup> مقالات في الأدب والنقد تضعها في مصاف نقاد الدرجة الأولى .

كانت فرجينيا وولف ابنة الكاتب العالمة سيرلزلي ستيفن ، وكان زوجها لينورد وولف - ومازال - كاتباً وناشرأً ، وكانت صديقة عدداً كبيراً من المؤلفين

---

(\*) مجلة الآداب : بيروت مارس ١٩٦٢ .

(١) نشرت فرجينيا وولف القصص التالية في أثناء حياتها : الرحلة (١٩١٥) الليل والنهار (١٩١٩) حجرة يعقوب (١٩٢٢) ، مسر دالووى (١٩٢٥) ، إلى المنار (١٩٢٧) ، أورلاندو (١٩٢٨) ، الأمواج (١٩٣١) ، السنين (١٩٣٧) ، كما نشرت لها رواية بعد مماتها سنة ١٩٤١ وتعتبر أكثر قصصها نجاحاً هي بين الفصول .

والنقاد والرسامين ممن لمعت أسماؤهم في القرن العشرين وعلى رأسهم القصاص ا. م فورستر والرسام روجر فراري والناقد الفني كلايف بل زوج شقيقها التي كانت بدورها رسامة أى أنها كانت تعيش في قلب الحياة الثقافية في إنجلترا ، وكانت ذات حساسية مفرطة وذكاءً لامع فكانت شديدة التأثر بالتيارات الفنية والفلسفية الجديدة.

وقد شهد مطلع القرن العشرين في إنجلترا – وفي أوروبا عامة – حركات جديدة في الأدب والفن والفلسفة هزت البناء الأيديولوجي من أساسه ، حتى ليبدو لأعيننا اليوم أن هوة سحيقة تفصل القرن التاسع عشر من القرن العشرين ، كما شهد العقد الثاني من القرن من الأحداث ما زلزل كيان أوروبا : حرباً عالمية شاملة فتاكه لا تبقى ولا تذر ، تستخدم فيها أسلحة جديدة فيعم بلاؤها المحارب والمسالم ، ويعد ضحاياها لا بالمئات أو الآلاف بل بالملايين ، وأزمات اقتصادية وثورات عارمة تحتاج جميع ميادين النشاط الإنساني الفكري منها والعملي . وقد يذهب البعض إلى اعتبار العقد الأول من القرن العشرين امتداداً طبيعياً للقرن التاسع عشر ، ولكن الفنانين وال فلاسفة ربما انتابتهم ارهادات غامضة بالتغييرات التي تطرأ على أبناء جيلهم لما يمتازون به من حساسية فائقة وبصيرة نافذة ، يشعرون بها قبل غيرهم من المواطنين الذين لا يرون التغيير حتى يتراكم ويتضخم فلا تخطئه عين .

وقد عبرت فرجينيا وولف عن هذه الحقيقة في محاضرة لها أقيمت في كمبريدج سنة ١٩٢٤ بقولها « لقد تغيرت الطبيعة الإنسانية في حوالي ديسمبر ١٩١٠ » – والطبيعة الإنسانية هي شغل القصاص الشاغل ، يجد داعماً في محاولة تفهمها والامساك بها في قبضته ليقدمها إلى القارئ في إنتاجه القصصي ، وقد ذهب النقاد مذاهب شتى في تفسير كلام فرجينيا وولف هذا ، وفطن بعضهم<sup>(١)</sup> إلى أن اختيارها لذلك التاريخ (ديسمبر ١٩١٠) لم يكن اعتباطاً ، فقد افتتح

في ذلك الشهر أول معرض في لندن للرسامين بعد الانطباعيين Post-impressionists وأتيح للإنجليز أن يشهدوا للمرة الأولى أعمال لسيزان وفان جوخ وماطيس وبيكاسو مجتمعة ، وكان كلايف بل أحد القائمين على تنظيم ذلك المعرض ويربط النقاد بين ثورة الرسامين بعد الانطباعيين على سابقهم في ميدان الرسم ، وثورة فرجينيا وولف وأقرانها على مدرسة الطبيعيين Naturalists في ميدان القصة ويمثلهم في إنجلترا جالزورذى وارنولد بينيت وه. ج. ويلز ، كما أوضحتها في مقاالتها الشهير عن (القصص الحديث) <sup>(١)</sup> .

ولم يقتصر التجديد في مطلع القرن العشرين على ميدان الرسم والادب بل شمل جميع أوجه النشاط الفكري حين ذاك وخاصة الفلسفة ، وقد اشار النقاد إلى تأثر الكاتبة بالفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (المتوفى ايضا سنة ١٩٤١) والفلسوف الامريكي وليم جيمس (١٨٤٢ - ١٩١٠) فيفيضون في تتبع آثر وليم جيمس في قصص فرجينيا وولف (وغيرها من اصحاب تيار الشعور) ويرون من الكرام بالأثر البالغ للفلسفة البرجسونية في أعمالها القصصية — وقد يجدو للقارئ التناقض في جمعنا آثر الفلسف الامريكي مؤلف (أسس علم النفس) <sup>(٢)</sup> سنة ١٨٩١ ومؤسس البراجماتية، وأثر الفلسوف الفرنسي الحيوي في أعمال كاتبة واحدة ، ولكن هذا التناقض الظاهر ينتهي اذا تبين لنا أن اهتمام القصاصة ينصب على الجانب الاستدللوجي من فلسفة كل منها ، أي على ما يتعلق بنظرية المعرفة ، وقد وجد عامة القراء كثيرا من أوجه الشبه بين تيار الشعور عند جيمس والديكومة Durée عند برجسون ، وإن كان برجسون قد أوضح أن لتيار الشعور معنى سيكولوجيا خالصا بينما استهدف هو بالديكومة هدفا فلسفيا وأتجه بها إلى نقد فكرية الزمان المتجانس التي كانت شائعة بين الرياضيين والفلسفه .

ولسنا هنا بعرض الشرح التفصيلي لفلسفة كل من جيمس وبرجسون ولسنا

“(١) Modern Fiction ”, *The Common Reader*, 1st. Series, 1923.

“(٢) *Principles of Psychology*, (1891)

من خاصة قراء الفلسفة حتى نستطيع الحكم بما اذا كان برجسون قد تأثر في كتابه بحث في معطيات الوجود المباشر<sup>(١)</sup> الصادر سنة ١٨٨٩ بأراء جيمس التي ضمنها مقالات عديدة والتي أصدرها في كتابه أساس علم النفس الصادر سنة ١٨٩١ ، ويكتفينا أن نقدر على عهدة الثقات من الزملاء المتخصصين في دراسة الفلسفة أن «قد أجمع بعض النقاد – وفي مقدمتهم وليم جيمس – على أن هذا الكتاب مؤلف برجسون الكبير في التطور الخالق ١٩٠٧<sup>(٢)</sup> هو أعظم ما ظهر في بداية القرن العشرين كما أنه خير ما كتب برجسون : اذ هو يمثل نقطة تحول هامة في مجرى الفكر الحديث ، فضلا عن أنه فيه قضاء مبرما (فيما يرى جيمس ) على النزاعات العقلية المطرفة<sup>(٣)</sup>» .

ولم يحدث منذ نشأة الرواية كفن في إنجلترا في القرن الثامن عشر أن تأثر روائيون بالأفكار الفلسفية المعاصرة كما تأثر قصاصو القرن العشرين ، فقد كان كتاب القصة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر يخاطبون أنصار المثقفين من أبناء وبنات الطبقة الوسطى الناشئة ، وكانوا يتوجسون خيفة من ادخال الأفكار الفلسفية في ميدان القصص الخالق ، ولكن فرجينيا وولف ومعاصريها من أمثال جويس وهكسلي في ميدان القصة ( واليوت وأودن في في ميدان الشعر) هؤلاء جميعاً أضافوا إلى تراث الأدب الانجليزي ما يسمى بالأدب الممتاز High Brow تميزاً له عن الأدب السوقى الذي لا يتطلب جهداً أو ثقافة خاصة في المتنقى ، ولا يعني هذا أن انتاجهم الأدبي صعب عسير الفهم بل يعني أنه مختلف عن إنتاج الطبيعيين من كتاب الجيل السابق عليهم ، إذ يهدف إلى الغوص إلى لب الواقع بدلاً من الوقوف عند تسجيل سماته الخارجية ، ولذا يتطلب من المتذوق

(١) Essai sur les Données Immédiates de la Conscience ( 1881 )

(٢) Evolution Creatrice ( 1889 )

(٣) الدكتور زكريا ابراهيم : برجسون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ٢٧ ، انظر أيضاً الدكتور محمد فتحي الشنطي - المعرفة ، مكتبة القاهرة الحديثة ، القاهرة ١٩٥٧ . وليم جيمس مكتبة القاهرة الحديثة ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

جهداً ذهنياً إيجابياً وتفتحاً للمشاعر الجديدة مما لا يتأتى للقارئ العادى إلا بالمران على حسن التلقى .

وتأثرت فرجينيا وولف بيرجسون تأثراً شاملاً عميقاً ، يبدو أوضاع ما يكون بالنسبة لمبحثين أساسيين من هذه الفلسفة ، وهما فكرة الحدس الذى يسمى على كل ضرب من ضروب المعرفة الاستدلالية ، وتأملاته فى مشكلة الزمان .

### الحدس :

والحدس عند برجسون نوع من التعاطف Sympathy « والمعرفة الحدسية جوهرها معرفة مباشرة ، فيها تحقق حجب الألفاظ وشباك الرموز ، لكنّ نعوص في طيات الواقع ونخفي مباشرةً إلى الحقيقة<sup>(١)</sup> » وهذا الحدس البرجسوني ليس مضاداً للعقل (حسب قول شراح فلسفته) بل هو فائق على العقل ويسمى على ضروب المعرفة الاستدلالية وإن كان يستغنى عن مقوماتها ، إذ يستلزم استعداداً عقلياً سابقاً ، ويؤكد : جسون أن الوظيفة الرئيسية للحدس تمثل في العيان المباشر للروح لأنّه وسيلة النفس إلى إدراك ديمومتها ، إذ عن طريقه تستطيع النفس أن ترتد إلى ذاتها ، وتنعكس على حياتها الباطنة فتتعمقها وتنفذ إلى صميم كيانها الروحي .

والشخصيات في قصص فرجينيا وولف الشهيرة تجدهاً وراء المعرفة ، معرفة النفس أولاً ، ثم معرفة الآخرين وعالم الأشياء من خلال معرفة النفس ووصولها إلى المعرفة وسيلة هذا الحدس أو التعاطف . وتصل القصة إلى الذروة في لحظة العيان المباشر للروح أو الرؤيا Vision . وللنضرب لذلك مثلاً قصة هنر دالوى (١٩٢٥) : ففي هذه القصة ترسم الكاتبة قطاعاً في شعور عدد غفير من الشخصيات في يوم صحو من أيام يونيو بعد انتهاء الحرب العالمية

(١) الدكتور زكريا إبراهيم : المرجع نفسه ص ٣٥

الأولى ، والناس يعودون إلى حياتهم العادية في أيام السلم ولكن تلاحقهم ذكريات الحرب والموت بأشكال مختلفة : شاب يقاسي نوعا من الجنون بسبب ما رأه في الحرب من أهوال ، أعزاء فقدوا أو اختفوا وذكراهم تحيا في أذهان بعض الشخصيات حتى وسط المرح ، وبالرغم من الشمس الساطعة وضجيج الحياة يتدفق في قلب عاصمة الامبراطورية .

وتتبع الكاتبة في هذه القصة التكنيك المسمى بعين الكاميرا Camera - eye أي أنها تسلط آله تصوير وهمية على عقل شخصية بعد أخرى لتعطينا صورة لما يدور في ذهن كل من الشخصيات في نفس الوقت ، وتجتمع شخصيات الرواية حول شخصيتين رئيسيتين هما كلاريسا دالوى وسبتيموس سميث ، والأولى سيدة مجتمع وزوجة سياسي نصف ناجح وأم لفتاة في السابعة عشرة من عمرها ، وهي تستعد لإقامة حفلة في المساء حفلة قد يحضرها رئيس الوزراء ، والثانية شاب يعاني مرضًا عقليًا نتيجة خبراته المؤلمة في الحرب ، وهو زوج لسيدة أجنبية شابة ، ولا يتعرسه إلا الأطباء الذين يريدون أن يفرقوا بينه وبين زوجته ، وتتابع الكاتبة تيار الشعور عند كل من الشخصيتين الرئيسيتين وسلط الضوء في لمحات سريعة على من يزرون بهما من أشخاص غرباء أو أصدقاء . وكلاريسا وسبتيموس لا يعرف أحدهما الآخر ويغلان في القصة نهرين منفصلين ولكل منهما روافده المستقلة عن الآخر ، ولا يجمع بينهما إلا أنهما يمران في نفس الشوارع من المدينة ويسمعان نفس الدقات لساعة بيج بن الشهيرة كما يجمعهما حب الحياة والانشغال في نفس الوقت ب فكرة الموت ، فكلاريسا مصابة بضعف في القلب ، وسبتيموس يفكر في الانتحار وينتحر فعلا في لحظة هلمع عند ما يسمع صوت الطبيب قادما — يلقى بنفسه من النافذة مع أنه يحس أن الحياة جميلة وأنه يريد أن يعيش — وتكون كلاريسا في ذلك الوقت مستلقية للراحة ظهرا — حسب أوامر الطبيب ولا تستريح له هي أيضا — وفي المساء يكون الطبيب أحد المدعويين في حفلتها ، ويتحدث عما أخره هو وزوجته عن الحضور وهو حادث انتحار أحد مرضاه ، شاب كان في الجيش أثناء الحرب .

وتجفل كلاريسا ويقول عقلها «آه... ها هو الموت في قلب حفلتي...» ولكن يدفعها دافع ما أن تختلى بنفسها بعيداً عن ضيوفها لتفكير في الشاب المنتحر، وتأتها الرؤيا ف تستطيع أن ترى وتفهم بوضوح لماذا انتحر الشاب (مع أن هذا يبدو سراً غامضاً بالنسبة للطبيب وزوجة المنتحر) وتتخيل كلاريسا أن ما دفعه إلى الموت هو ثقل الطبيب، وتعيش ألمه ولحظة فزعه إلى المهرب بالانتحار وتعيش تجربة الانتحار في خيالها كما عاشها :

«كيف يجرؤ برادشو وزوجته على الحديث عن الموت في حفلتها؟ شاب انتحر، وهذا يقصان نبأه في حفلتها - يتحدثان عن الموت . قتل نفسه - لكن كيف؟ إن جسدها دائماً يمر بالتجربة عند ما تسمع بحادثة لأول مرة ، رداؤها تدب فيه النار ، جسمها يشتعل ، ألقى بنفسه من النافذة ، ارتفعت الأرض إليه في لمحات ، تقدت فيه أسياخ السور الصدئة عشوائية ممزقة . وهناك رقد بطرق - طرق - في نحه ثم اختناق من السواد هكذا رأت ما حدث . ولكن لم فعلها؟» وتفكر في نفسها وفي حياتها الماضية في لمحات وفي الموت البطيء والفساد يدب إليها وتفهم كيف نجا الشاب من هذا الانحلال البطيء .

«الموت هنا تحدي . الموت محاولة للاتصال . . في الموت ضمة عناق ولكن هذا الشاب الذي قتل نفسه ، هل ألقى بنفسه في الخضم ممسكاً بكنزه؟ لو أن الموت جاءنى الآن لكان سعادة قصوى ، هذا ما قالتة يوماً لنفسها ، وهى تهبط الدرج مرتدية البياض . أم أن هناك الشعراً والمفكرين . فلنفترض أن قد أصابه ذلك الهوى وذهب إلى سير وليام برادشو ، طبيب عظيم ، ولكنه يبدو لها وقد أكتنفه شر غامض ، بلا جنس ولا شرورة شديد الأدب في معاملاته للنساء ولكنه يبدو قادراً على إهانة لا يمكن وصفها - يغتصب الروح - نعم هو ذلك - إذا كان هذا الشاب قد ذهب إليه وضغطه سير وليام هكذا بقوته، قهره بسطوته ألا يمكن أن يكون قد قال إن الحياة أصبحت لا تطاق (وهذا ما تشعر به الآن حقاً) مثل

هؤلاء الناس يجعلون الحياة لا تطاق<sup>(١)</sup>» ويدرك القارئ هنا لحظة سلطت الكاتبة الضوء على عقل سبتيموس عند زيارته للطبيب «كان سبتيموس يكرر لنفسه: ما إن تقع مرة حتى تجد الجميع فوقك ، هولز وبرادشو فوقك . . يجوبون الصحراء ، يصرخون في الفيافي ، يديرون أدوات التعذيب ، الطبيعة الإنسانية لا تعرف الندم<sup>(٢)</sup>». فلا يفاجأ القارئ بهذا الكشف الذي يتاتي مسر دالوى فقد سبق أن لاحظ التماطف في الأفكار بينها وبين الشاب المريض الذي لا تعرفه ولا حظ تماطل مشاعرها نحو الطبيب ونحو الحياة . وتدرك البطلة أنها قد عانت نفس الفزع وتفس الشعور الشامل بالعجز وأنه لو لا زوجها لما لُمكت — ولكنها نجحت أما الشاب فقد قتل نفسه وهي — بطريقة ما — مصيبةها وعارها أن تهوى وتدوب ببطء في جريها وراء الشهرة في المجتمع ووراء نجوم الطبقة الراقية ، وهكذا تصل إلى الرؤيا ، إلى المعرفة بالنفس والمعرفة بالأخر في آن واحد .

وفي قصة *إلى المنار* (١٩٢٧) نرى رسامة تحاول ترسم صورة لمسر رامزي وتفشل في إتمامها وتتركها جانبها ولا تتمها إلا بعد وفاة السيدة بعشر سنوات ، ففي اللحظة التي يصل فيها زوج المتوفاة وابناؤها إلى الفنان تدهمها الرؤيا ، إذ «تنظر إلى الصورة فتراها مطحوسة ثم (تركز مفاجئ) كما لو كانت تراها بوضوح لمدة ثانية رسمت خطأ هناك في المركز وانهنى ، انتهت الصورة . وفكرت وهي تصنم الفرشاة جانبًا ياعياء شديد : نعم لقد جاءتني الرؤيا<sup>(٣)</sup>» ويكون في هذا خاتمة القصة .

ولا يعدم القارئ المتفحص لقصص فرجينيا وولف أن يجد أمثلة عديدة تشبه المثالين السابقين ، وتشير بوضوح إلى مركز فكرة الحدس البرجسوني من

(١) Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* Hogarth Press, London, 1942, pp 234-6.

(٢) المرجع السابق ص ١٢٥

(٣) Virginia Woolf, *To The Lighthouse* Hegarth Press, London, 1941, p, 319.

إتجاهها القصصي ولعل خير تعقيب على ما سبق هو قول برجسون نفسه في كتابه *الفكر والمتتحرك* : « وإذن فإن الحدس هو عيان مباشر للروح بالروح ، وهذا لا يكون ثمة وسيط ، كما لا يكون ثمة انكسار عبر المنشور الخاص الذي وجهه الواحد هو المكان ، ووجهه الآخر هو اللغة . وهكذا بدلاً من أن نجد أنفسنا يزاهم حالات من شأنها دائماً أن تستحيل إلى ألفاظ تصبح متملاصة مع غيرها من الألفاظ نجد أنفسنا يزاهم استمرار غير قابل للقسمة ، استمرار جوهرى مجرى الحياة الباطنة<sup>(١)</sup> ».

### مشكلة الزمان :

والحدس عند برجسون يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلة الزمان كما يعانيها القصاص أى إظهار الماضي والحاضر وما حدث قبل وما حدث بعد في القصة ، وقد قال برجسون في الكتاب السابق ذكره « والحدس الذي تتحدث عنه إنما ينصب أولاً وقبل كل شيء على الديومة الباطنية . فهو إنما يدرك .. تتابعاً هو عباره عن نحو أو تزايده من الداخل ، أو هو عبارة عن امتداد غير منقطع للماضي في حاضر من شأنه دائماً أن يجور على المستقبل ». ولما كان الحدس عنده هو الشعور فإن إدرا كنا للماضي يكون أيضاً من خلال الشعور ، ويعبّر عن هذا في كتابه *التطور الخالق* بقوله « وليس من شك أن ماضينا بأكمله يتعقبنا في كل لحظة من لحظات حياتنا : لأن ما شعرنا به وما فكرنا فيه وما أردناه منذ طفولتنا المبكرة لا يزال عالقاً بمنفسنا متجرها نحو الحاضر الذي يوشك أن يتصل به ضاغطاً على باب الشعور الذي يريد أن يدعه خارجاً .. أجل إننا لا نفكّر : إلا بجزء صغير من ماضينا ، ولكننا إنما نرغب وزبد ونعمل بماضينا كله<sup>(٢)</sup> ».

ولعل مشكلة الزمان في العمل الفني من أهم المشاكل التي شغلت الكتاب في فترة ما بين الحربين ، ولم يعد التابع الميكانيكي الذي أرضى حاجات القصاص

(١) ترجمة الدكتور زكريا إبراهيم المرجع السابق ص ٢٣٤ .

(٢) « « « المرجع السابق ص ٢٥٣ .

التقليدي في القرن التاسع عشر لم يعد يكفي قصاصي القرن العشرين لأنهم يرون الحياة في صورة معقدة لم تكن تخطر على بال الجيل السابق عليهم ، وقد ساعدت المكتشفات الحديثة في علم الفيزياء وعلم النفس على ازدياد اهتمامهم بهذه المشكلة إذ وجدوا أن عليهم أن يفرقوا بين الزمن النفسي والزمن الآلي المتجلانس ، وزادت نظريات آينشتاين في النسبية وكتب العلماء عن الكون والفضاء وأبعاد الزمان والمكان ، زادت جميعها من تعقيد هذه المشكلة في نظر الفنان المثقف الذي ينفعل بالتيارات الفكرية في عصره . و تعالج فرجينيا وولف مشكلة zaman بطرق مختلفة في قصصها الناجحة ولكنها دائماً تصور الماضي من خلال الحاضر الذي يتطلع إلى المستقبل كما قال برجسون .

ولنضرب لذلك مثلاً قصة إلى النار ( ١٩٢٧ ) وهذه القصة مكونة من ثلاثة أجزاء أو فصول : ( النافذة ) و ( الزمن يمر ) ثم ( النار ) وفي الجزء الأول تحاول أسرة مسز رامзи أن تقوم برحالة إلى النار المقابل لمنزلهم الصيفي على شاطئ البحر ولا يفلجون في الوصول إلى النار فعلاً إلا في الجزء الثالث ، أو بالأحرى يفلح أفراد الأسرة الباقيون على قيد الحياة في القيام بالرحالة وحمل المدايا إلى عمال النار بعد عشر سنوات من المحاولة الأولى ، وتكون مسز رامзи نفسها قد ماتت في أثناءها ، كما توفي واحد من أبنائها في الحرب وتوفيت ابنتها وهي تضع مولودها الأول . والجزء الأوسط ( الأيام تمر ) يمثل جسر الزمن الذي يعبر المسافة بين بدء المحاولة ونجاحها في النهاية ، وتدور بعض أحداثه في رأس خادم عجوز جاءت تنظف البيت استعداداً لاستقبال الأسرة بعد سنوات طويلة من الغياب . وفي البيت المغلق المظلم نرى آثار الأسرة التي تركها الجميع في زيارتهم الأخيرة ، وترى العجوز الواهنة سيدة البيت كما كانت تراها حيث تذذف هذه أمساطها وملابسها في كل مكان : « كانت هناك ملابس في الصواويين ، لقد تركوا ملابس في حجرات النوم كلها . وماذا ستفعل بها ؟ لقد أكلت العترة ملابس مسز رامзи . يا للسيدة المسكينة . أنها لن تحتاج إلى هذه الملابس ثانية . يقولون إنها ماتت في لندن ، منذ سنواتوها هي العباءة الرمادية التي كانت ترتديها وهي تعمل في الحديقة ( وتحسستها مسز ما كناب بأصابعها ) كانت تراها وهي تقترب في الطريق

حاملة الغسيل والستبة منحنية على أزهارها (الحدائق أصبحت في حاله يرثى لها الآن انتابتها الفوضى والأرانب تجربى أمامك خارجة من أحواض الزهور) كانت تراها في العباءة الرمادية وبحانها أحد الأطفال. وكانت هناك أحذية وشباشب. ومشط وفرشاة تركا على مائدة الزينة، كما لو كانت تتوقع أن تعود غدا. (قالوا أنها ماتت بخأة في النهاية). وفي مرة من المرات اعتزمت الأسرة الجيء إلى هنا ثم اجلوا حضورهم ثم جاءت الحرب وأصبح السفر صعبا في تلك الأيام، ولم يعودوا في كل تلك السنوات، اكتفوا بإرسال النقود لها ولكن لم يكتبوا ولم يحضرموا، ويتوقعون أن يجدوا كل شيء كما تركوه يا الله.. حتى أدراج مائدة الزينة مملوءة بأشياء كثيرة (ووجدت الأدراج فتحتها) منديل وأشرطة. نعم كانت ترى مسز رامزى وهى تقترب من الممر حاملة الغسيل. كانت تقول لها مساء الخير يا مسز ما كناب. كانت لطيفة تحبها الخادمات جميعا. ولكن يا الله.. لقد تغيرت أشياء كثيرة منذ ذلك الوقت (أقفلت الدرج) وفقدت عائلات كثيرة أعز أبناؤها. إذن فقد ماتت وقتل مستر اندر ومس برو ماتت أيضا وهى تضع طفلها الأول كما قالوا ولكن الجميع فقدوا شخصا ما في هذه الأيام. وارتفعت الأسعار ولم تعد إلى الهبوط. كانت تذكرها جيدا في عباءتها الرمادية قالت مساء الخير يا مسز ما كناب وأمرت الطاهية أن تحافظ لها بطريق من حساء اللبن فهمت أنها محتاجة إلى الحساء بعد أن حملت تلك السلة الثقيلة طول الطريق من المدينة. تستطيع أن تراها الآن وهي منحنية على أزهارها، وكشعاع من ضوء أصفر أو كالدائرة التي تبدى في آخر المنظار المقرب، باهتة متراقصة بدت سيدة في عباءة رمادية، منحنية فوق أزهارها، وتحركت على جدران حجرة النوم وصعدت مائدة الزينة وعبرت حوض الغسيل أمام ناظري مسز ما كناب وهي تعرج وترى تزيل الغبار وتسوى الأشياء في أماكنها<sup>(١)</sup>.

مسز رامزى هنا ذكرى من الماضي ولكنها موجودة في القسم الثالث من

القصة عندما يصل زوجها وابنها إلى النار كما أرادت هي منذ سنوات وتحس الرسامية وجودها وينتابها ذلك الحدس ، وترتفع عن عينيها الحجب فتتمكن من إثمام صورتها التي عجزت عن إثمامها طول هذه السنوات .

وفي قصة هسن دالوى تلزم الكاتبة بوحدة الزمان الأرسطية فتقصر أحداث القصة على يوم واحد ولكننا من خلال هذا اليوم الواحد ندرك ماضي الشخصيات ونستشف أيضاً اتجاه المستقبل بالنسبة لهم .

وفي قصة بين الفصول ( ١٩٤١ ) تعود الكاتبة إلى التزام وحدة الزمان الأرسطية وتضيف إليها وحدة المكان ، فإن أحداث القصة تدور جماعتها في بيت ريفي بيت أسرة من رجال الأعمال في يوم من أيام الصيف ، صيف سنة ١٩٣٩ قبل بدء الحرب العالمية الأخيرة .

ولا تقع في القصة أحداث بالمعنى المعروف ، وكل ما يحدث أن القرويين يقدمون حفلة تمثيلية في حديقة الدار يحضرها ضيوف من القرى القرية ، وتحمّل التبرعات لإجراء إصلاحات في كنيسة القرية ويقدم آل أوليفر ( أصحاب البيت ) الشاي للضيوف ، وتمر بالقرية سيدة من سيدات المجتمع في سيارة فاخرة وفي ركبها شاعر شاب ، وتقبل الدعوة للبقاء ومشاهدة الحفل ، وترك الكاتبة على هذا الهيكل البسيط من الأحداث العادلة صورة ممتعة للعلاقات بين الأفراد في محيط الأسرة والبلدة ، وتأملات عميقه عن الحياة والموت والحب والكره وما يشغل بال الإنسانية على مر العصور من عواطف الأفراد ومشاعرهم . ويعكس التاريخ ظلة على حياة هؤلاء الأفراد فالبرنامج التمثيلي الذي يقدمه القرويون يمثل حلقات من تاريخ إنجلترا منذ ديب الحضارة في الجزيرة حتى العصر الحاضر ، وقد لعبت الكاتبة ببراعة فائقة بفكرة قديمة في الأدب الانجليزي ( وربما في كثير من الأداب الأخرى ) فكرة أن الحياة في هذه الأرض لعبة مسرحية تنقض بعد قليل ، ويقوم الممثلون بأدوار أخرى على نفس المسرح ، وقد عبر شكسبير عن هذه الفكرة في أكثر من موضع في

مسرحه حتى صارت جزءاً من التراث اللغوى والفكري لكل متحدث بالإنجليزية ، ولعل أشهر هذه الأمثلة حديث لبرسبرو في مسرحية العاصفة أو كلام مكبث الشهيرة عند ما يعلم بوفاة زوجته « ألا انطفئي أيتها الشمعة القصيرة الأجل . ما الحياة إلا ظل متحرك وممثل (غلبان) يضج ويصبح ساعة على المسرح ثم يختفي صوته إلى الأبد » فهذا البرنامج التمثيلي الذى يقدمه القرويون البسطاء وتخرجه فنانة بوهيمية غريبة الأطوار يصور لنا الماضى من خلال الحاضر فالجمهور يتعرف على الممثلين ويعرف وظائفهم الحالية فى مجتمع القرية كما يرى فىهم التاريخ الذى يصورونه ، فصاحب الحان يقوم بدور رجل البوليس فى العصر الفيكتورى الذى يمثل سطوة القانون فى ذلك العصر ولكن الجمهور يهمس أيضاً أنه مستر بدرج صاحب الحان، وصاحبة محل سجائير تقرم بدور الملكة إليزابيث (الأولى)

وتقديم هذه الصور أو الحلقات في الهواء الطلق أمام الأشجار ، والبقر يرعى خلف الممثلين فالمنظر يمثل العنصر الثابت في التاريخ : نفس الأرض ونفس الحقوق والمداعي منذ فجر التاريخ حتى يومنا هذا وخلف الأشجار آلة جراموفون مخفية تطن طنيناً متصلةً (وتضبط الواقع — الواقع الزمن) ويتناول الضيوف الشاي في مخزن الغلال الذي يملكه آل أوليفر ، مخزن عتيق يقال أنه بني منذ مئات الأعوام .

وتتبع الكاتبة الرواية في خطين متوازيين ، خط يقص تمثيلية التاريخ وما يحدث خلف الأشجار وما يدور في ذهن مخرجة البرنامج من أفكار ، وخط آخر يتبع أفكار الجمهور واستجابات أفراده لما يشاهدونه من تاريخهم ، ويلتقى الخطان أحياناً عندما ينضم أحد الممثلين إلى صفوف الجمهور بعد أن أدى دوره ويتشعب التياران عندما يتفرق الجمهور في فترة الاستراحة ويختلط بالممثلين وهم ما زالوا في ملابس التمثيل فترى الماضي وقد احتل位置 الحاضر حتى لا تكاد تفرق بينها .

ولا يقتصر حضور الماضي في القصة على البرنامج التمثيلي بكل ما يحمله من معانٍ فلسفية عميقـة الغور ولكننا نجد أن الشخصيات دائـماً مرهفة الإحساس

بالماضى ، فالعمة العجوز في أول القصة تقرأ كتاباً في التاريخ عندما ينتابها الأرق في الصباح الباكر « فتقضى أاساعات بين الثالثة والخامسة ( صباحاً ) تفك فى بيكاندى يوم كانت تعطىها الغابات عندما كانت القارة مكتملة لم يقسمها القنال إلى قسمين منفصلين ، كما فهمت – تسكنها حيوانات ذات أجسام كالفييل وأعناق كلب البحر . . تتلوى يبطء كما فهمت وربما تعود أيضاً . . واستغرقت خمس ثوان بالزمن الواقعى ومدة أطول بكثير بزمن العقل كى تفرق بين جريس نفسها وهى تحمل الفناجين الزرقاء على صنية الإفطار وبين الوحش المغطى بالجلد الذى كان يزوم وهو على وشك أن يقع شجرة بأكملها على النباتات الخضراء التي تغطى أرض الغابة البدائية ، عندما فتح الباب ووضعت جريس الصينية وهى تقول : صباح الخير يا سيدتى » (١) .

ولا يقتصر حضور الماضي في القصة على التاريخ ، بل إن ماضى الأشخاص أيضاً حاضر دائماً ، ويدرك القارئ ثقله في تيار شعور الشخصيات خصوصاً كبار السن منهم ، ويمثلون نسبة كبيرة من شخصيات القصة ويقاد حديثهم دائماً يبدأ بعبارة ( اذكر ) وبعد أن تقيق العمة العجوز من تهويم الماضي البدائى توضح لنا الكاتبة أنها « كانت تميل إلى توسيع آفاق اللحظة بالتحليل فى آفاق الماضى والمستقبل أو في شطحات جانبية في مرات وحوارى : ولكنها تذكرت أمها ، أمها تقرعها في نفس هذه الحجرة : لا تقفى مبهوته هكذا يا لوسى ، والا فسوف تتغير الريح . . ما أكثر ما أنتيها أمها في هذه الحجرة بالذات ( ولكن في عالم مختلف ، كافتن أخوها يذكرها ) » (٢) .

وفي حجرة أخرى في الليلة السابقة كان الأخ المسن هو أيضاً يذكر أمها وكيف أهدته نسخة من أشعار يرون في نفس الحجرة منذ ستين عاماً أو

(١) Virginia Woolf, *Between the Acts* Penguin ed., pp. 10-11.

(٢) المرجع السابق ص ١١

يزيد ، ويدرك ابياتا من شعر بيرون مما كان يحفظ في شبابه .

وإذا كان الماضي حاضراً في القصة بهذه الصورة فماذا عن المستقبل ؟

إن المستقبل يلح على ذهن الشخصيات في صورة سؤال متكرر « وماذا سيحدث الآن ؟ ماذا سيحدث الآن في التمثيلية ، وماذا سيحدث الآن في ميدان السياسة الدولية » ( زمان القصة قبيل الحرب العالمية الثانية ) وماذا سيحدث الآن لا يعدو أن يكون حلقة جديدة من البرنامج التمثيلي يقوم بها نفس الممثلين وإن ارتدوا لها زياً مختلفاً ، ولا تكاد المسرحية تنتهي حتى تبدأ من جديد ففي نهاية القصه نرى العمه لوسي وهي تختطف قراءة فقرات قليلة من كتاب التاريخ قبل أن تأوي إلى فراشها وتضع علامه في الكتاب في الموضع الذي توقفت فيه عن القراءة « ونهض إنسان ما قبل التاريخ وهو إنسان ونصف قرد ، نهض من وضعه المنحنى وأقام من الحجر أبنية ضخمة » وتنسحب العمة العجوز من الحجارة تاركة ابن أخيها الشاب وزوجته الشابه وحيدين لأول مرّة في ذلك اليوم ، ويبدو كل منهما ضحراً في الظلام المتزايد ولا يedo من النافذة إلا منظر السماء وإذا بنا في الليل قبل أن تمهد الطرق وتبني البيوت ، في ليل يرقبه سكان الكهوف من مكان عال بين الصخور وسيلعب الزوجان نفس الدور الذي يلعبه آدم وحواء منذ انتصب الإنسان البدائي واقفاً على قدميه . وارتفع السثار وتكلما .

## صورة البطل في الرواية الإنجليزية الحديثة \*

من الظواهر الأدبية التي تشغل اليوم عدداً من الباحثين في ميدان الأدب الإنجليزي ما طرأ على صورة البطل في الرواية الحديثة من تغيرات تبدو واضحة فيها نشر من قصص في السنوات العشر الماضية.

وقد نشر وليم فان أوكونور أستاذ الأدب بجامعة كاليفورنيا بحثاً في هذا الموضوع بمجلة PMLA الأمريكية (عدد مارس ١٩٦٢ ص ١٦٨ - ١٨٤) وهي من المجالات العلمية الخاصة ببحث الأدب الحديثة. كما أثير الموضوع نفسه على صفحات الملحق الأدبي لجريدة التيمس (عدد الجمعة ١١ مايو ١٩٦٢) وصفحات جريدة سندى تيمس الأسبوعية (٢٨ أبريل ١٩٦٢) وذلك بمناسبة الحديث عن أعمال الكاتب الإنجليزي مالكوم لورى المتوفى عام ١٩٥٧ ، فقد بدأ اسم هذا الكاتب يذيع بين أبناء وطنه أخيراً أى بعد إقضاء خمس سنوات على وفاته ، مع أنه كان في حياته معروفاً في فرنسا والولايات المتحدة ، ونشرت له دار بنجويين قصة بدأ كتابتها عام ١٩٣٤ في المكسيك ولم ينشرها للمرة الأولى إلا سنة ١٩٤٧ وهي قصة تحت البركان Under the Volcano قصص بعنوان إنصرت لنا يا إلهي ساكن السموات Hear us O Lord From Heaven Thy Dwelling Place .

وقد عرف فيه النقاد تل楣اً مختصاً بجيمس جويس ولمدرسة التجريب والصنعة المتقدمة في ميدان الرواية وعقدوا المقارنات بين صورة البطل عنده كفنان مرهف معذب يسير مفتوح العينين إلى مصيره المحتوم ، وصورة البطل السائدة في الرواية اليوم .

والبحث في موضوع صورة البطل في الفن القصصي شائق متعدد الجوانب يدخل في ميدان النقد والتاريخ الأدبي . كما يدخل في نطاق التاريخ الاجتماعي ، فالأديب في تصويره للبطل في القصة أو المسرح يعبر عادة عن فلسفة معينة تكمن وراء رسماه للامح الشخصية . كما توضح في توجيهه للأحداث وجهة معينة يخرج منها البطل منتصرا ، أو يسقط صريعا على حسب ضرورات الموقف التي تعليهها تلك الفلسفة الموجهة .

والرواية من أكثر الفنون اهتماما بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع ، فهي في رأى الكثيرين ملحمة العصر الحديث ، ولذا فإن تصوير الشخصيات فيها غالبا ذو دلالة مضاعفة ، والمتبع لتطور سمات البطل في الرواية الانجليزية منذ نشأتها في القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا يرى فيها انعكاسا واضحا لما طرأ على المجتمع الانجليزي من تغيرات في القيم كانت بطبيعة الحال نتيجة لتطورات اجتماعية معينة .

وقد كانت الصورة المسائدة للبطل في الرواية القديمة هي شخصية شاب ذي خصال حميدة ومزايا تجعله محبيا إلى نفس القارئ ، وقد يجمع إليها بعض النزق وطيش الشباب ( وذلك في القرن الثامن عشر ) مما يتخذ دليلا على « حرارة دمه » أي صدق مشاعره وبعده عن اللؤم والرياء ، وتبني حبكة الرواية على خط كفاح الشاب وصراعه لعقبات تقف في طريقه إلى الحب أو النجاح العملي ، وقد طرأ على هذه الصورة بعض التغيير بازدياد التزمت الديني والرياء الأخلاق في القرن التاسع عشر وحذف من صورة البطل عنصر النزق « الدم الدافئ » فأضحي عفيفا نقيرا لاتشوب حبه شائبة من شهوة أو جمود ، وشكال القصاص ثاكارى W. M. Thackeray من أن الأديب لم يعد يجرؤ على تصوير شخصية ذكر حقيق في قصته ، ولكنه كغيره من كتاب القصة لم يجد بدا من الإذعان لما يفرضه الذوق العام المزمع ، واختفى من الرواية كل ما يحت إلى الجنس أو الميلاد بصلة كما اختفت من لغة الكتابة كل الألفاظ التي تدل على وظائف الجسد العضوية .

على أن نمط « التحصيل » achievement - أى وصول البطل إلى هدفه - كأس ابناء الرواية ظل ثابتاً ، إذ يكتمل الشكل أو القالب بتغيير حالة البطل المادية ( الثراء والنجاح ) أو حاليه المدنية ( الزواج ) أو كليهما معاً.

ويرتبط هذا النمط ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة الاجتماعية السائدة في ذلك العصر ، من إيمان بالتقدم المطرد وبقدرة الفرد - إذا جد واجهد - على ارتقاء سلم النجاح درجة بعد أخرى ، لا يعوقه عائق أو تحد من حركته سودود تستعصي أمام مثابرته وقوة ساعده .

ولعلنا نجد في شخصية ديك وينجتون ، بطل القصة الشعبية الشهيرة خير من يمثل هؤلاء الأبطال فهذا الفتى الذي أتى لندن معدما شريداً أصبح ذات يوم من أكبر تجارها ثراء حتى لقد انتخبه زملاؤه التجار عمدة لهم ، كما تزوج ابنة مخدومه الرقيقة التي كانت تعطف عليه في فقره ، وقد وصل وينجتون إلى ما حققه من نجاح من خلال قدرته الفائقة على الصبر والاحتمال ، وبسبب أخلاقه الحميدة وطيبة قلبه ، فقد افتدى قطة أراد صاحبها أن يغرقها ، افتداها بالقرش الوحيد الذي يملكه فكانت فاتحة سعادته ونعمته غمرته كما يعرف القراء ولا ريب .

وقد أنسست هذه الموجة من التفاؤل التي شملت الأدب عامه في القرن التاسع عشر أمام طغيان قيم الطبقة الوسطى الصناعية ، وما خلفته في حياة الناس من قبح ومرض ، حتى لقد حصن كثير من الفنانين أنفسهم إزاء هذا الخطر الداهم بالإعراض عن مجتمع لا لهم إلا الجري وراء الكسب المادي .

وظهر في مطلع القرن العشرين بطل للقصة من نوع جديد ، يبدو غالبا شابا مرهف الحس يتذوق الفنون والأداب ، وينفعل بجمال الطبيعة ، يعيش في غمرة من الحساسية الزائدة ، يؤلمه أى احتكاك بينه وبين المجتمع، فيزداد تمسكا بدنياه الخاصة دنيا الفن والأدب وما خلفته الإنسانية من تراث مجيد ، وهو ينظر مستعليا بازدراء إلى أفراد ذلك المجتمع الغارق حتى أذنيه في الجري وراء المال ، وفتح الأسواق

الجديدة واحتراز آلات مستحدثة تزيد من قدرته على هذا النشاط العقيم . ونرى في الوقت نفسه أفراد هذا المجتمع يهملون البطل إهمالاً تاماً ، ساخرين من قيمة وحساسيته محقرین من شأنه لفقره وقلة نفعه .

ولعل أوضح بداية لهذا التيار الجديد قصة صامويل بتلر إنسان من لحم ودم The Way of All Flesh المنشورة سنة ١٩٠٣ وتبعها ١. م فورستر بروايته الأولى الرحلة الطويلة The Longest Journey سنة ١٩٠٧ .

ومن هذا النوع أيضاً قصة لورنس الشهيرة أبناء وعشاق Sons & Lovers (١٩١٣) وقصة سحرست موم أغلال الإنسانية Of Human Bondage ١٩١٥ .

ولعل خير هذه القصص جمیعاً وأکثرها قيمة من الناحية الفنية قصة جیمس جویس صورة الفنان في شبابه Portrait of The Artist as A Young Man التي بدأ كتابتها عام ١٩٠٤ ولم يتمها إلا في عام ١٩١٤ ونشرت لأول مرة سنة ١٩١٦ ، ففي هذه القصة يعلن ستيفن دیدالوس (البطل الفنان) صديقه بقراره قائلاً « لن أخدم ما لم أعد أو من به سواء سمي بيتي أو وطني أو كنيستي وسأحاول أن أعبر عن نفسي من خلال طريقة في الحياة أو الفن بما في وسعي من حرية وبكل كياني ، متحصلاً بالأسلحة الوحيدة التي أسمح لنفسي باستعمالها : الصمت والاغتراب والدهاء » ويرحل الفنان إذ يختار النفي والاغتراب ، ويختتم جویس القصة بنداء ستيفن إلى دیدالوس الصانع الإغريقي الحاذق في الأسطورة الشهيرة « أبي العجوز أيها الصانع العجوز قف إلى جنبي اليوم وإلى الأبد » . ويعلو على جزيرته كارتفع إیکاروس بن دیدالوس إلى الشمس ، وقد يسقط مهشماً سقط إیکاروس ولكن ذلك لن يغير من حقيقة طيرانه وسموه إلى الشمس شيئاً .

وفي البحث السابق ذكره يتساءل ولیم فان أوكونور عن الأسباب الكامنة وراء هذا التقليد الأدبی الجديد ولا يجد إجابة شافية لسؤاله فيقول :

( م ٣ - الأدب )

«ومن المحتمل ألا نجد جواباً بسيطاً لهذا السؤال ، فهذا التقليد الجديد يعكس شعور الفنان بأنه قد انصرف عن عالم غليظ الإحساس هو عالم الطبقة الوسطى ، وأن هذا العالم قد لفظه تماماً، وقد سميت هذه الظاهرة بأسماء كثيرة مثل اغتراب الفنان أو أدب المنفى ، وكلما ازداد إهمال المجتمع للفنان ازداد احتراره للجميع وشعوره بحساسيته المفرطة ، وارتقت في بعض الأحيان قيمته كشاعر أو قصاص»

على أننا نستطيع أن نؤكد أن هذه الجفوة بين الفنان ومجتمعه في مطلع هذا القرن ترجع ولا شك إلى خيبة الأمل التي مني بها كل ذي عقل حصيف أو ذوق في أكذوبة التقدم والرخاء التي حمل لواءها مفكرو الطبقة الوسطى طوال القرن التاسع عشر ، وقد كان الفنان الانجليزي الكبير تشارلز ديكنز من أسبق الروائيين إلى تصوير ما تقوم عليه دنيا المال والصناعة من امتهان لكرامة الإنسان وإهدار لإنسانيته وبخاصة في روايته أيام عصيبة Hard Times التي نشرها عام ١٨٥٤ ولم يحفل بها النقاد كثيراً في عصره وأصبحت اليوم تعتبر من عيون إنتاجه .

وقد صاحب ظاهرة اغتراب الفنان اهتمام كبير بالتجريب في ميدان الرواية ، كما استخدم القصاصون أرقى الأدوات الفنية في جعبته فنان الكلمة من رمز وصورة وظلال للمعنى حتى ارتفعوا بهذا الفن في كثير من الأحيان إلى مرتبة الشعر أرقى فنون الكلام . ولم يعد الشكل التقليدي للقصة يفي بحاجة الفنان في مطلع القرن العشرين ، فقد كان ذلك الشكل مرتبطة بنمط الصعود الذي يسير فيه البطل حتى يصل إلى تحقيق غايته من الحب والثراء وقد طرحتها البطل الجديد وراء ظهره وأصبح يسير على خط آخر هو خط الهبوط إلى قرار التجربة ، إلى قاع الجحيم حيث يصطلي بنار العذاب ثم يرتفع مطهراً من شوائب الزيف والوهم وقد اكتسب صفات الآلهة وحدتها هي القوة في الوحدة والحكمة .

وقد ظهر — بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية — جيل جديد من كتاب الرواية صور وانا نوعاً جديداً من الأبطال لا يمت إلى تلك الصفة المختارة بأى سبب ، كما لاحظ النقاد أن هؤلاء الكتاب الجدد قد طرحو عليهم كل محاولات

التجربة التي شغلت كتاب القصة في العشرينات ، كما طرحا عنهم ذلك الاهتمام الفائق بمستوى التعبير وقصروا بهم على تصوير حياة معاصر لهم تصويراً اجتماعياً دقيقاً .

وقد تغيرت صورة البطل تغيراً جذرياً فأصبح شاباً « وفضينا » ، يقضى جزءاً كبيراً من وقته في الحانة ، له غراميات متعددة يمارسها في غير تحمس كبير ، يقع في مشكلات مع أسرته ومع رئيسه في العمل ويتشاجر مع صاحبة البيت ، ولم يبق له أثر من مظاهر البطولة القيدية سوى قدرته على كشف الزيف والرياء فيمن يتعامل معهم » .

وهذا البطل أو اللابطل شخصية كوميدية أى أن القارئ لا يشعر نحوه بعطف كبير ، بل إنه ليضحك مما يصيبه من عثرات . وقد ظهر هذا اللون الجديد من الشخصية في نوعين من الرواية في السنوات القليلة الماضية .

النوع الأول : يصور حياة شاب من الطبقة العاملة أو الطبقة المتوسطة الصغيرة ، وقد تدرج في التعليم حتى تخرج في الجامعة وشغل وظيفة فنية ( طبيب - مهندس - مدرس بالجامعة ) وهذه الوظيفة تنقله من مستوى طبقته إلى طبقة أعلى لا يكن لها أو لقيمها احتراماً كبيراً ، وقد يتزوج فتاة من تلك الطبقة مما يساعد له الترقى وإن زاد من شعوره بالتشتت والضياع ، فلا هو قادر على العودة إلى أصل منيته ولا مستطيع التطلع إلى الطبقة الجديدة وتبني مثلها ونمط حياتها .

قصة جيم المحظوظ *Lucky Jim* ( ١٩٥٤ ) لكنجزلى ايميس من أوائل هذه القصص وأكثرها رواجاً وايميس مدرس بالجامعة فهو يصور في قصته حياة جيم ديكسون كشاب فقير دخل الجامعة بفضل تفوقه وتخرج فيها أستاذًا لتاريخ العصور الوسطى ، ولكن جيم لا يشعر بالاتمام إلى أى من العالمين عالمه الراهن

أو عالم طفولته ، وهو يعيش مع أوهامه وخيالاته حياة غريبة تدفع به إلى مآزق عدّة . ولكن الحظ يقف دائمًا إلى جانبه .

وقد أصبح جيم ديكسون هذا علما على الشباب « الصاعد » الذي بقى معلقا في الفراغ ( لا طال عنف الشام ولا تین الیمن ) ، كما أصبح جيمي بورتر بطل مسرحية أسيورن الشهيرة انظر إلى الماضي في غضب علما على الشباب الغاضب .

على أن جيمي بورتر صورة مستمدّة أصلًا من أحد بطال هذا القصص الجديد هو تشارلز ليلي ( Charles Lumley ) بطل قصة أسرع في النزول *Hurry On Down* ( ١٩٥٣ ) للكاتب جون وين .

وتشارلز ليلي شاب من أصل عمال تخرج في الجامعة ولكنّه لم يجد في نفسه حافزاً إلى « الارقاء » إلى الطبقة الوسطى ، وفي الوقت نفسه يعوقه تعليمه الجامعي عن كسب عيشه بالعمل اليدوي فينحدر من عمل تافه إلى آخر أتفه منه ( منظف شبابيك تورجي ، سائق سيارة خاصة الخ . . . )

أما النوع الآخر من هذه القصص فيمثل حياة طائفة من الشباب من أبناء الطبقة العاملة يجدون العمل المربح ولا يتغطّلون يوماً ولكنهم لا يجدون في العمل لذة ولا معنى ، ويعيشون في خلاف دائم مع المحيطين بهم لا عن عقيدة أو قيم معينة بل لأنّهم أصبحوا بمرتضى العصر ، وهو النفور من السلطة ومن أسر النظام الجامد للحياة الذي تفرضه آلة الحياة الحديثة .

ومن هذا النوع روایتان شهدت لها القاهرة إخراجاً سينمائياً جيداً هما قصة مساء السبت وصباح الأحد - *Saturday Night and Sunday Morning* ١٩٥٩ ومؤلفها آلان سيلميتو . وكذلك قصة مكان في القمة *Room At The Top* ١٩٥٧ ومؤلفها جون برین .

وفي القصة الأولى يصور الكاتب حياة عامل شاب بدعى آرثر سينتون ، يعيش في مدينة صغيرة يكسب أجرًا طيباً ولكنه يزدرى أى نوع من السلطة يتململ من سلطان الحكومة ورئيس العمل وأهل البيت وهو يخرج من مشكلة ليقع في أخرى .

أما القصة الأخرى فتصور حياة فتى ذكي من أبناء الطبقة العاملة يكره الفقر وما جر على أهله من مصائب وقد صمم على الصعود بأى ثمن ، يتعرف بابنة رجل من كبار رجال الأعمال ، ويوقعها في حبه حتى إذا حملت منه اضطر أبوها إلى أن يزوجه ابنته ويرفعه إلى طبقته . وفي هذه الأثناء يكون جو لا مبقون (اسم البطل ) قد وقع في غرام امرأة تكبره سنوات ، تستسلم للموت في حادثه إذ تعلم بعزمها على الزواج من الفتاة الغنية الغيريرة . ويصل الفتى إلى القمة ويتزوج ابنة السيد الغني وهو محطم النفس مليء بالماراه والشعور بالذنب ، ولعل هذه هي الصورة الحديثة لقصة ديك ويتتجون الشهيرة فنوع «الوصول» واحد في الحالتين ولكن شتان بين المضمون في القصتين .

ولما كان هؤلاء القصاصون المعاصرون لا يهتمون كثيراً بعنصر الصنعة في قصصهم ، بل يتخذون من الرواية مرآة صريحة لتصوير المجتمع تصويراً مباشراً ، وهم ينتمون في الغالب إلى الطبقة التي يصورون حياتها ، فقد اهتم النقاد بصفة خاصة بصورة البطل في قصصهم واعتبروه تصويراً واقعياً لجيل من الشباب هو نتاج دولة الكفاية Welfare State التي أتاحت فرصة العمل والتعليم أمام أبناء الطبقات الدنيا (هذا بدون القضاء على نظام الطبقات) وقد تبين بعضهم هذه الحقيقة للوهلة الأولى منذ نشر كنجزل إيميس جيم المحظوظ عام ١٩٥٤ فكتب سيرسيت موم في عدد الكرسيس من جريدة السنداي تيمس ١٩٥٥ يقول :

« ان جيم المحظوظ رواية فذة ، وقد مدحها كثيرون وقرئت على نطاق واسع ، ولكن لا يبدو أن أحدا قد لاحظ دلالتها الخطيرة بالنسبة للمستقبل

فقد قيل لي إن أكثر من ٦٠٪ من طلبة الجامعة يدخلونها اليوم على نفقه الدولة ، فهذه طبقة جديدة تظهر اليوم على مسرح الأحداث ، إنها البروليتاريا ذات الياقات البيضاء . إن مستر كنجزلي إيميس قصاص موهوب ، دقيق الملاحظة يقنعك عمله بأن الشخصيات التي يصورها بهذه النجاح تمثل فعلاً الطبقة التي تشير إليها القصة . إنهم - كما تصورهم الرواية - لا يدخلون الجامعة ليهملوا من الثقافة بل ليحصلوا على وظيفة فإذا وجدوا الوظيفة أهملوها ، وهم لا يعرفون آداب السلوك وبفشلهم في مواجهة أسطول المواقف الاجتماعية ، إذا احتفلوا ب المناسبة ما لم يجدوا وسيلة للاحتفال سوى دخول حانة وشرب ستة أقداح من البيرة ! هم حشالة لا يعرفون العطف أو الشفقة أو الكرم ، لئام يضمرون الغبطة والحسد ، يكتبون خطابات غ فلا من الإمساء لضايق زميل أو يتلخصون على حدث تليفوني لا يعنيهم شيء . وسيتخرجون يوماً في الجامعة فيعود بعضهم إلى طبقته المتواضعة ، ويتربى عدد آخر في الشراب أو الجريمة فيدخلون السجن ، أما الغالبية فيصبحون مدرسين يشكلون النخبة ، أو صحفيين يقودون الرأي العام ، وقد يدخل عدد منهم البرلمان فيصبحون وزراء يحكمون البلد ، وأعتبر نفسي محظوظاً لأنني لن أعيش حتى أرى ذلك اليوم » .

وقد رد عليه العالم الأديب تشارلس سنو على صفحات تلك الجريدة بعد أسبوعين مدافعاً عن هذا الشباب الجديد ، مؤكداً أن لا فرق بينهم وبين الشباب الجامعي من أبناء الجيل الذي سبقهم . وكل ما في الأمر أن الشاب من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة كان إذا واتاه النجاح توقع أن يطرد نجاحه حتى يصبح في مصاف الآثرياء . وختم دفاعه قائلاً : « إن جهنم المحظوظ - إذ يبدأ حياته بدون رأس مال - لن يجمع في يوم من الأيام قدرًا من المال يمكنه من تغيير مستوى معيشته ، إنه لن يجوع أبداً ، ولكنه أيضاً لن يرتفع ارتفاعاً محسوساً ولن يورث أبناءه مالاً من بعده . إنها لنتيجة

غير متوقعة المجتمع الكفالة أن تزداد الأذىات الاجتماعية تصاعداً لا مرونة ، إن الشبان من شخصيات إيميس يسخرون من هذا الموقف ، ولكنهم أحياناً يشعرون كان الموضوع لا يعنيهم ، شائئم في ذلك شأن كل من يجد نفسه محصوراً في مجتمع متصلب الحدود والأذىات ! » .

وتالي تعميق الباحثين على هذه الظاهرة الجديدة ولاحظ كثيرون أن هذه الشخصيات لا تتحير ولا تتحمس لما قد يخرج عن دائرة نقوسها الضيقة وأن الصفة الغالبة عليها هي « عدم المبالاة » وسلم الجميع بالحقيقة الواقعة وهي أنهم تتاج عجيب لذلك النظام الاجتماعي الذي طبقته حكومة العمال إذ لوlet الحكم بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ولم تغير حكومة المحافظين من أسسه وإن قصت كثيراً من حواشيه وأطراوه ، ولكن أحد من هؤلاء الكتاب لم يعن ( فيما أعلم ) بتعقب الأسباب التي أدت إلى أن تسفر تجربة مجتمع الكفاية الذي قضى على العوز والبطالة عن هذا النسل التافه الضائع من الشخصيات .

ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن التجربة لم تقض على نظام الطبقات فقد ازداد الأغنياء ثراء واستعلاه . وما زالت الثقافة الرفيعة التي تحتضنها الجامعات وأجهزة العلم ، تمثل ثقافة الطبقة العليا من المجتمع .

أما الطبقة الدنيا وهي الأغلبية الساحقة فقد قضى التعليم العام ووسائل الإعلام الدائمة من صحفة وإذاعة وسينما ، قضت على جذور ثقافتها الشعبية المتصلة ، ولم تقدم لها إلا ثقافة سطحية لا تمت إلى تراث الفنون التقليدية بسبب .

واعترفت وسائل الإعلام بهذه بذلك الإنقسام في ثقافه المجتمع الإنجليزي فرأينا برامج الإذاعة البريطانية تقسم إلى برنامج عام وبرنامج خفيف لا يكاد إرساله ينقطع وبرنامج ثالث هو برنامج الخاصة المثقفة ، وظهر من الصحف أيضاً نوعان : نوع تقرؤه الخاصة أو « أهل القمة » ونوع تقرؤه العامة .

جريدة التيمس تعلن عن نفسها بهذه العبارة :  
« هل تريد مكاناً في القمة ؟ أهل القمة يقرأون التيمس » ويصور الإعلان  
مهندساً أو قاضياً أو أستاناً يحمل هذه الجريدة . ومظاهر هذا الانقسام كثيرة  
لا تعد ، وتشمل جميع أبواب المقافة وألوان الفنون .

إن هذه الظواهر الأدبية التي خرجت اليوم من مجال الجدل النقدي إلى  
ميدان التاريخ الأدبي والاجتماعي لظاهرة جديرة بالدراسة ، لما قد تحمله في طياتها  
من دروس يمكن ل المجتمع ناهض مجتمعنا أن يفيد منها .

## د. هـ. لورنس... من رسائله\*

ما زال الاهتمام بنشر الرسائل الخاصة لمشاهير الكتاب والفنانين عن أهم مظاهر النشاط الثقافي في الغرب ، ولا تكاد الصفحات الأدبية في الجرائد والمجلات الأنجلizية تخلو يوماً من عرض لمجموعة رسائل بعض النابحين من أساطير السياسة أو الأدب ، أو إعلان عن ظهور طبعة جديدة مزيدة لرسائل قديمة سبق نشرها ، وتعتبر رسائل الكاتب جزءاً مكملاً لمجموع إنتاجه ، يرجع إليه الباحث المتخصص لتحديد الظروف التي كتب فيها عمله أو لاستقصاء الأصول الفجحة لأفكار تظهر مكتملة في كتاباته ، كما تفيد فائدة كبرى في قطع الشك باليقين عند الاستبهان في صحة نسبة عمل من أعماله المغمورة ، إلى غير ذلك من أبواب الانتفاع بالرسائل في البحث الأدبي مما نقص عن حصره في هذا المجال .

ولست أعني هنا تلك المباحثات من أدب الرسائل التي يكتبه أصحابها بنية أن يدفعوا بها يوماً إلى المطبعة فإذا بالرسالة في الواقع مقال متذكر ، إنما أعني تلك الرسائل الحقيقية التي يبعث بها الكاتب إلى صديق أو زوجة أو حبيبة أو ناشر أو مدير بنك يصرف شئونه ، إلى غير ذلك من أوجه المراسلة التي يقوم بها أي فرد من أفراد المجتمع ، ثم إذا بالأديب يذيع صيته فتصبح رسائله قيمة قد لا يفطن لها صاحب الرسالة أحياناً ، وإذا الباحثون بعد مماته – أو في حياته – يبدأون في جمعها وناشرون يتکالبون على نشرها لأنهم يدركون مقدار ما تلقاه من رواج لدى القراء . فمن منا لا تتطلع نفسه إلى صحبة أديب كبير عن قرب ومعرفة عاداته الخاصة أو قراءة ما سطره قلمه ذات يوم إلى رفيقة صباح أو حائط ملابسه أو دائنيه ؟ وقد يصبح اكتشاف حزمته من رسائل قديمة في قاع صندوق

عمة عانس أو في مخلفات مراibi مغمور حدثا تهتز له الأوساط الأدبية في أوروبا وأمريكا ، إذ تهافت المكتبات العامة والخاصة على اقتناه مثل تلك المخلفات ، وقد يدفع المزايدون ثمنا خطاب من خطابات شاعر ما أضعف أضعف ما قبضه يوما ثمنا لنشر عين من عيون انتاجه ! .

وليس هذه هي المرة الأولى التي تطبع فيها رسائل لورنس ، فقد سبق أن نشر الدوس هكسل كتبا يحوى قرابة ثمانمائة خطاب كتبها لورنس ، وكان ذلك بعد وفاته بعامين أي سنة ١٩٣٢ ( وأعيد طبعها سنة ١٩٥٤ ) وقدم لكتابه بقديمة لفت فيها الأنظار إلى القيمة الفنية لهذه الرسائل — كما نشرت « فريدا » زوجة لورنس إحدى وتسعين رسالة كتبها إليها وإلى أفراد أسرتها وهذا في كتابها عنه *لست أنا بل الريح* . كما نشرت شقيقته « آدا » عددا من رسائله في كتاب عن لورنس في شبابه . ونشر كثير من أصدقائه وحواريه في أوروبا وأمريكا ذكرياتهم عنه وضمنوها رسائله إليهم ، ونشر الأستاذ هاري ت . مور نفسه مجموعة رسائل لورنس إلى الفيلسوف الانجليزي برتراند راسل إبان الحرب العالمية الأولى يوم اشتراك الاثنين في إظهار سخطهما على الحرب ثم اختلفا ودب بينهما الشقاق بعد أحلام عريضة ( من جانب لورنس على الأقل )

عن ثورة تخلص الانسانية من آفة الحرب والمال ، فقد الفنان ثقته في برتراند راسل ورأى في وسائله لكافحة الحرب بالعصيان وجها آخر من أوجهه الحرب ! ...

ففي رسالة إلى برتراند راسل بتاريخ ١٢ فبراير سنة ١٩١٥ يقول القصاص:

«أني أكتب لأقول لك يحب أن نبني على أساس متين من حرية العيش لا مجرد حرية الفكر .

يجب أن نبحث عن مقياس جديد لكل حياتنا اليومية غير مقياس المال ، يجب أن تتحرر من المشكلة الاقتصادية إذ يجب أن تصبح الحياة الاقتصادية وسيلة إلى الحياة الفعلية ، يجب أن نجعلها كذلك فورا .

لابد أن تقوم ثورة في الدولة تبدأ بتأميم جميع الصناعات ووسائل المواصلات والأرض بضربة واحدة — وعندها يحصل كل إنسان على أجراه سواء كان مريضاً أو سليماً أو مسناً ، وإذا حدث ما يعوقه عن العمل فيحصل على أجراه أيضاً . ولن نعيش في خوف من الذئب — لن يخشى أحدنا — رجلاً كان أم امرأة — الذئب المترbus بالباب ، فالذئاب قد ماتت ..

هذا هو حل المشكلة الاقتصادية في الوقت الحالي، أما المالك المخلوعون فيقبضون دخلاً مناسباً – ولا تعويض عن رأس المال – لمدة قلّ خمسين سنة .

لا بد أن تفعل شيئاً من هذا القبيل ، إذ لا فائدة من الحديث عن تحرير روح الإنسان إذا كان حذاؤه قد ضاق حتى أعجزه عن المشي ، وستظل كل مثلكم هراء ورياء حتى نكسر قيود المال ، فمن المخجل أن نرى المارد المشدود إلى صخرة النظام الرأسمالي الصناعي الحديث يعلن أن روحه طليقة في حين أن الطيور مصاصة الدماء تنهش كبده بلا رحمة ، إنني أخجل من الكتابة حقاً عن حب عارم لأخي الإنسان ، لا يليق بنا اليوم إلا الهجاء ، وما عدا ذلك

فكذب — إلى أن تتحرك ، ونفعل شيئاً نخلص به أنفسنا من تلك الصخرة ، ولذا يجب أن تقوم ثورة فعلية لتحرير أجسادنا فلم تخلق أبداً روح حرفة في جسد مكبل — كذب — قد تكون روحًا مستسلمة ولكن الروح المستسلمة ليست حرفة ولا طليقة » ..

وقد دب الشقاق بين الرجلين العظمين كما أسلفنا وتبادل الاتهامات وسخر كل منهما من آراء الآخر وغرق لورنس في متاعبه الخاصة التي جرها عليه زواجه من سيدة ألمانية (تكبره بأعوام هجرت زوجها وأطفالها الثلاثة أو الأربعة من أجله) ومصادرة السلطات لقصته قوس قزح ، ولم يعد يفكر في خطوات عملية للثورة بل في الهجرة إلى أمريكا هرباً من جنون الحرب الذي يعم بلاده .

وبعد عام زراه يبعث برسالة رقيقة إلى برنارند راسل يسترضيه فيها قائلاً :

« ألا زلت غاضباً مني؟ »

ويحاول أن يستبق العلاقة على مستوى شخصي لا على أساس كفاح مشترك ، ولكن يبدو أن راسل لم يرد عليه ولم يعجبه قول لورنس :

« لقد استأجرنا كوكخا صغيراً بخمسة جنيهات في السنة سفيعيش هنا حياة رخيصة لأن أمامنا أيام فقر شديد ، ولكن الموقع جميل ، فوراءنا التلال بصخورها الرمادية من الجرانيت ، وتحتنا البحر الواسع ، ونحن هنا « على حريتنا » وأظن أننا نستطيع أن نعيش مغموريين وسعداء كخلوقات الكهوف ، ألا تأتى إلينا في كورنوايل وتنزل في مزرعة — تعال حقاً .

يجب أن نتعلم أن نعيش سعداء ، وألا نحملها فالعالم القديم لا يتدعى إلا إذا دفعه الجديد جانباً بلا مبالاة ، ومن المؤكد أن الدنيا الجديدة ستكون لطيفة ، فلنقض وقتاً طيباً معاً ريثما يندك العالم القديم على نفسه . فلا فائدة من الانشغال به لأنه لا شيء يولد بالتفكير ، وما يولد يأثم نفسه وليس في وسعنا إلا أن ننبع أنفسنا من التدخل في أمر هذا الميلاد الجديد .

نحن الآن لا نفكّر إلا في الاستقرار في كوخنا الصغير وتأثيثه وما إلى ذلك — وفيما بعد نستطيع أن نرقص مع الربيع ... قريباً جداً» ...

وكان هذا آخر خطاباته إلى راسل . إن كل رسالة في هذه المجموعة الضخمة تستوقف النظر وتغرس بالترجمة أو على الأقل باقتباس فقرات منها .

لقد قال الدوس هكسلي يوماً في تقديمه لرسائل لورنس :

« هذه الرسائل جميلة ومشوقة في حد ذاتها ، وإلى جانب ذلك فهي باللغة الأهمية باعتبارها وثائق عن حياة لورنس ، وفيها كتب لورنس حياته وصور نفسه بقلمه ، وقليل من الناس من يعطى من نفسه في رسائله قدر ما أعطى لورنس ... إن هذه الرسائل تصور لنا لورنس في حياته اليومية فتراه في جميع أحواله ونلاحظ تغير مزاجه وحالته الشعورية بتغيير المرسل إليه ، إذ كان يكيف نفسه بحسب متلق خطابه ، فتراه في رسالة مرحًا إلى أقصى درجة لأنه يعلم أن هذا ما ينتظره منه مراسلاته ، وفي رسالة أخرى يلبس لباس التفكير الحاد ، وفي ثالثة يتخد لغة الروايا والنبوءة ، وأثناء قراءتنا لرسائله تتبع المناظر التي راها ويصورها حية نابضة ، وترقبه أثناء الحرب (العالمية الأولى) فناناً ذاتياً وحيداً يخوض معركة يائسه ضد كابوس الحقائق الواقعة ضد كل « ما لقيصر » ، يناضل ويخسر حتماً ، ثم نصحبه بعد الحرب وهو يجوب آفاق الأرض باحثاً في كل قارة عن صحراء خارجية تعادل القفر الذي ينطوي تحت جوانحه وينتفض بأصوات النذير عالية ، أو باحثاً عن جماعة إنسانية تشعره بالانتماء إليها ، نراه ينجذب إلى أخوانه من البشر ثم إذا به يزور غنائم ، نراه وقد صمم على أن يرغم نفسه على علاقة ما يجتمعه ثم إذا به يغير رأيه ويترك حبله على غاربه كما تطوح به ظروفه أو ميوله .

وفي النهاية وقد اشتد به المرض نرى سحاقة قائمة من الحزن ، ذلك الحزن الفظيع الذي كتب منه قصائد أشواك ثم الرجل الذي مات ». .

ولعل هذه الفقرة المختصرة من كلام الدوس هكسل خير تلخيص لحياة لورنس كما تبدو من رسائله سواء في ذلك المجموعة المنشورة عام ١٩٣٢ أو المجموعة التي بين أيدينا . ففي الرسائل خير ترجمة لحياة هذا الفنان الفذ الذي عاش حياته الفريدة لفنه ولما يسميه النقاد برسالته . وكانت معرفته تجربة مثيرة لكل من أتيح لهم الاتصال به ، وأثار في نفوس معارفه وقرائه أشد المشاعر تطرفاً ، كالحب المفرط أو الكراهية البالغة ، الإعجاب الكبير أو المقت الشديد .

ود . ه لورنس من الكتاب الذين ذاع صيتهم في مصر في السنوات الأخيرة وخاصة بعد قضية روايته عشيق لادي تشارلز على أن هذه القصة ليست أهم إنتاج لورنس كما أنها ليست من خير ما كتب ، وكل ما يميزها أنها أجرأ ما كتب من قصص ، ولو اعتمدت شهرة لورنس الأدبية على هذا الكتاب وحده لما وجد مكاناً في مصاف العباقرة من الكتاب الذين لا يوجد بهم الزمن إلا شحيحاً ، وقد كتب لورنس عشرات القصص الطويلة والقصيرة ، ونظم الشعر وأسهم في كتابة النقد والرحلات وكان إنتاجه غزيراً فقد كان يعيش لقمه وبقلمه حتى كاد يموت جوعاً .

ولا تقتصر أهمية هذا الكاتب على أنه كان «نبي الجنس» كما يحلو للبعض أن يصوروه ، فقد كان يرى في نفسه «نبي الحياة» ثار على كل عناصر الدمار والخراب في المجتمع الصناعي الحديث وكان يرى في مراكز الصناعة والتعمدين بشوراً تنتشر على الأرض وتشوه وجه الخليقة . وكان يرى في نشاط الرأسمالية الدائب وتوسيعها وتقديمها نشاطاً عقيماً يعتصر حيوية الإنسان الذي أصبح أسير عبودية من نوع جديد هي عبودية الآلة والشياطين من ملائكة تجار العربات والقاطرات وتجار السلاح والموت المدمر .

ولد لورنس في ضاحية صناعية ، وكان أبوه من عمال المناجم ، وعاش طفولته

يهرب من هباب المداخلن إلى خضرة الحقول والأشجار وإلى البحر الصاخب ، ويحلم بمزرعة يفلحها ويعيش على إنتاجها ، في أمريكا أو في أستراليا أو في أي بقعة من بقاع العالم . ومن هنا كانت قيمة الجنس في أدبه لأنه الأداة الأولى للخصب ، للحياة —وها هو لورنس — يتحدث في إحدى رسائله عن احدى محاولاته لتنفيذ تلك الخطة الجميلة إلى نفسه ، وهي رسالة إلى ماري كنعان<sup>(١)</sup> مؤرخة من إيطاليا في ١٢ فبراير سنة ١٩٢١ :

« . . . لقد تعبت من إيطاليا ومن أوروبا كلها ، وتعاهين أن مسرز تريشر عرضت علينا مزرعتها على بعد أربع ساعات من نيويورك وساعتين من بوسطون وهي مزرعة جميلة ومهملة . أريد أن أذهب إلى أمريكا — يمكنني نشر أعمالى بسرعة هناك — وخططت أن أذهب إلى تلك المزرعة ثم أكتب للأمريكين وأحاول أن أفلح المزرعة وقد يذهب معى فنشزو وزوجته لهذا الغرض لو دعوتها فهذا يتوقعان إلى الهجرة — وهي مزرعة بكر مغطاة بالتلال والغابات وصالحة لزراعة الفاكهة ، وفيها بيت خشبي قديم ، وأرجو إذاً كان هذا ممكناً أن تأتى أنت أيضاً وبنى لك بيتكاً صغيراً ثم تتولين أحد فروع العمل فهذا ما ولدت له حقاً لا للمعيشة في شقة والضياع فى موئل كارلو .

أما أسوأ ما في الموضوع فهو أننى في حاجة إلى مائتى جنيه فهل تقرضيني إياها بربع قدره خمسة في المائة وسادفعها بأسرع ما أستطيع . ولم أكن لأطلب منك هذا المبلغ لو كان في استطاعتي أن أستغنى عنه . وهذا ما أرجو ولكنني أود أن تقولى لا أو نعم حتى أعد خطتى .. » .

وفي الخطاب التالي نرى لورنس يعلن عن فرحته الزائدة لأن ماري كنعان وافقت على أن تقرضه المبلغ ، وزرى الخطبة وقد اتضحت وزادت تفصيلاً فهو يكتب لها بتاريخ ٢٤ فبراير ١٩٢١ خطاباً يقول فيه :

(١) صديقة فنانه كانت زوجة جيمس بارى الكاتب المسرحي ثم انفصلت عنه وتزوجت جلبرت كنعان القصصى .

« . . وأرجو أن نبحر في أواخر مايو ، تصورى حالتنا والخدمة التي نضع بها الخطة .

في نيتنا أن نبدأ ياقتناع عنزة واحدة وغرس شجيرات الفاكهة —  
نعم سيكون من الصعب الوصول إلى هناك بالبلع الموجود ولكننا سنتصرف ،  
وأرجو ملخصاً أن أكُن من كسب بعض الدولارات — ثم نرسل إلى فنسنزو  
وزوجته ليحضرا ونزرع أشجار خوخ ونشترى بقرتين وعربة فورد قدية  
لنقل الاتجاه إلى السوق — ونقيم هناك بصفة دائمة -- وإذا أفلحنا فما مل أن  
تحضرى في الربع القادم ونبني لك بيتك صغيراً . . وأرجو أن تكونى  
مستعدة لتولى فرع من فروع العمل في المزرعة فراولة — نحل — مربي .

تقول مسرز ثريشر أن المنطقة في غاية الجمال وفي المزرعة نهيرات  
وغابات — لو كان لنا رأس مال نبدأ به ! على أية حال ربما يكون البدء  
من لاثى ، أكثر متعة وسأحاول . . »

ويبدو أن المشروع فشل من أوله بسبب لم يذكر في الرسائل ، ففي  
الرسالة التالية ( بتاريخ ٢ مارس ١٩٢١ وكانت إلى كوتليانسكي ) ( وهو  
ناشر وصديق من لندن ) نرى لورنس يعزى بفسه بالحديث عن جمال المنظر  
في إيطاليا وينظر إلى خططه نظرة أكثر واقعية :

« . . لشد ما سمعت السياح ، تاورمينا ( البلدة التي يسكنها ) تغض  
بهم ولكن هناك أسوأ من البريطانيين ، وهم أهل اسكندنavia ففهم  
هنا في هذه القرية في الوقت الحاضر على الأقل ستائة من « أعمدة المجتمع »  
يا لفظاتهم وجشعهم ، أئمهم هاربون من الفرائب في بلادهم . .

لقد مللت الناس جميعاً — من أي صنف كانوا — ولكن البيت هنا  
لطيف والدنيا حولي خضرا مزدهرة والشمس تشرق لامعة فوق البحر وإننا  
( البركان ) تقطيه الثلوج الكثيفة — جميل عليه إشراقة عجيبة كأنها حالة

من فجر الحضارة الاغريقية ، ولكن الشوق إلى الرحيل يستبد بـ أحياناً وأفكـر في أمريكا ثانية . ولكن ما أكثر ما حلمت — وعقد الأيجـار هنا حتى آخر أبريل ، ولـي أن أـمكـث سـنة أخـرى إـذا أـردت ولا يـكـلفـنـي إـلا ٢٥٠٠ لـيرـة — والـبيـت جـمـيل وـمـنـفـرـد وـحـولـه أـرـض وـاسـعـة مـنـجـدـرـة وـمـزـرـوـعة فـي مـدـرـجـات — أـنـي أـحـب بـيـتـي هـذـا ..»

وهو في هذا الحـلـم الـذـى رـأـودـه كـثـيرـاً وـحاـول تـحـقـيقـه مـرـات عـدـة يـبـحـث لـنـفـسـه عـنـ الـبـرـء فـي الـالـتـصـاق بـالـأـرـض وـالـدـخـول فـي دـوـرـة الـخـصـب الـمـتـجـدـد الـتـى عـرـبـهـا الـطـبـيـعـة عـلـى مـدارـ الـفـصـول كـما فـعـلـ بـالـشـخـصـيـات السـعـيـدة أو قـلـ الـراـضـيـة الـمـكـتمـلـة فـي قـصـصـه .

وقد تعلقت نفسه بهذا الأمل منذ سنة ١٩١٥ عندما عزم على الرحـيل إلى فـلـورـيـدا هـربـاً مـنـ هـسـتـيرـيا الـحـرب وـأـمـلـاـ فيـ حـيـاة جـدـيـدة مما عـاشـ عمرـهـ يـحـلـمـ بـهـ وـكانـ فـيـها يـيدـوـ منـ رسـائـلـهـ — عـلـى وـشكـ الرـحـيلـ ، يـكـتـبـ لـأـصـدـقـائـهـ قـائـلاـ سـبـحـرـ يومـ الـأـرـبـاعـ الـقـادـمـ الخـ .. ثـمـ كـانـتـ صـدـمةـ مـصـادـرـةـ قـوسـ قـزـحـ وـكـانـتـ المـرـةـ الـأـوـلـىـ الـتـىـ يـتـعـرـضـ فـيـهـاـ لـهـذـهـ التـجـرـبـةـ فـبـقـىـ فـيـ اـنـجـلـرـاـ لـيـدـافـعـ عـنـ الـكـتـابـ وـيـسـتـجـدـ بـالـأـصـدـقـاءـ مـنـ ذـوـ النـفـوذـ وـبـالـجـمـعـيـاتـ الـأـدـبـيـةـ لـأـنـ النـاـشـرـ لـمـ يـهـبـ لـلـدـافـعـ عـنـ الـكـتـابـ .

وقد تـوـالـتـ الضـربـاتـ عـلـىـ لـوـرـنـسـ فـيـ أـنـيـاءـ تـلـكـ الـحـربـ فـهـوـ وـإـنـ أـعـفـيـ مـنـ الـخـدـمـةـ الـعـسـكـرـيـةـ — وـكـانـ قـدـ أـقـسـمـ أـلـاـ يـطـلـقـ النـارـ عـلـىـ إـنـسـانـ حـتـىـ وـلـوـ قـتـلـ — إـلـاـ أـنـ الـبـولـيسـ كـانـ لـهـ بـالـمـرـصـادـ وـطـرـدـهـ الـأـهـلـونـ مـنـ كـوـخـهـ الصـغـيرـ فـيـ كـوـرـنـوـالـ بـسـبـبـ جـنـسـيـةـ زـوـجـتـهـ ، وـأـعـرـضـ النـاـشـرـوـنـ عـنـهـ حـتـىـ سـاعـتـ حـالـتـهـ الـمـالـيـةـ وـاضـطـرـرـ إـلـىـ طـلـبـ الـمـعـونـةـ مـنـ صـنـدـوقـ الـأـدـبـاءـ the Royal Literary Fund وـصـنـادـيقـ مـسـاعـدـةـ الـأـدـبـاءـ فـيـ كـلـ زـمـانـ وـمـكـانـ تـحـتـ إـشـرافـ «ـ الرـسـمـيـينـ الـذاـجـيـنـ »ـ مـنـهـمـ .

كتـبـ إـلـىـ صـدـيقـ رـسـامـ بـتـارـيخـ ١٤ـ يـوـنـيوـ ١٩١٨ـ :  
 «ـ وـصـلـنـيـ خـطاـبـكـ أـمـسـ — كـلـ شـيـءـ سـيـءـ — لـقـدـ مـلـأـتـ أـمـسـ اـسـتـارـاتـ (ـمـ ؛ـ الـأـدـبـ)ـ

طلب المعونة من الجمعية الملكية للأدباء — ولكنني لم أكون مُؤدباً وذليلاً كـما ينبغي ، والغالب أنهم لن يعطوني شيئاً — لعنة الله عليهم وكفى — لعنة الله عليهم مرة ثانية — ليسوا إلا براغيـث سميـة تعيش على دم الأدب..»

ولما كان فعلـاً في أمس الحاجة إلى المعونة فقد كتبـ إلى ماري كـنعمـان لـتموـسط له لـدى أـصدـقاءـها من أـعـضـاءـ الجـمعـيـةـ ليـنـحـوهـ خـمـسـينـ جـنيـهـاـ :

«تعلـمـينـ أـنـ الـبـولـيسـ هـاجـنـاـ وـطـرـدـنـاـ مـنـ بـيـتـنـاـ فـيـ كـورـنوـالـ بـلـأـسـبـبـ — وـنـحـنـ طـولـ الـوقـتـ فـيـ قـائـمـةـ المـشـتبـهـ فـيـهـمـ — بـلـأـسـبـبـ ، وـلـأـكـادـ أـكـسبـ قـوـتـيـ وـقـدـ اـسـتـأـجـرـتـ شـقـيقـتـيـ لـنـاـ هـذـاـ الـكـوـخـ وـأـتـتـهـ مـنـ مـاـهـاـ.. وـنـحـنـ نـعـيشـ تـقـرـيـباـ عـالـةـ عـلـيـهـاـ هـذـاـ مـؤـلمـ جـداـ — أـرـسـلـ لـىـ تـشـارـلـزـ وـبـلـىـ اـسـتـهـارـاتـ مـنـ الجـمعـيـةـ الـأـدـبـيـةـ الـمـلـكـيـةـ أـوـ صـنـدـوقـ الـأـدـبـاءـ وـمـلـأـتـهـ بـقـلـبـ أـسـوـدـ مـنـ الغـصـبـ .

هل تـذـكـرـنـ كـرـيـنـ الـمـرـةـ الـمـاضـيـةـ عـنـدـمـاـ حـدـثـتـنـيـ عـنـ سـتـرـ وـكـيفـ يـكـنـ أـنـ يـحـصـلـ عـلـيـ خـمـسـينـ جـنيـهـاـ مـنـ الجـمعـيـةـ — وـقـدـ فـعـلـ — هل تـكـلـمـيـنـهـ ثـانـيـةـ يـاـ مـارـىـ؟ـ هـوـ أـوـ أـىـ عـضـوـ آخـرـ فـيـ الجـمعـيـةـ لـيـقـفـ فـيـ صـفـيـ عـنـدـمـاـ يـعـرضـ مـوـضـوـعـ الـمـنـحـةـ عـلـىـ الـأـعـضـاءـ.ـ مـنـذـ شـهـورـ وـنـحـنـ نـعـيشـ عـلـىـ الـكـفـافـ مـنـ شـلنـ إـلـىـ شـلنـ — وـعـشـرـةـ جـنيـهـاتـ مـنـ شـيرـمانـ — وـهـكـذـاـ وـقـدـ تـعـبـتـ وـأـصـبـحـ هـذـاـ يـضـايـقـنـيـ وـيـشـرـنـيـ وـلـأـ فـائـدـةـ تـرـجـيـ مـنـ أـنـ أـحـاـوـلـ كـتـابـةـ مـاـيـبـاعـ فـيـ مـثـلـ هـذـهـ الـظـرـوفـ..»

كـثـيرـاـ مـاـ وـعـدـ لـورـنسـ أـصـدـقاءـ أـنـ هـبـحـرـدـ أـنـ يـنـتـهـيـ مـاـ يـكـتـبـ حـالـيـاـ سـيـبـدـأـ فـيـ كـتـابـةـ مـاـيـبـاعـ وـلـكـنهـ كـانـ يـعـودـ فـيـعـلـنـهـ أـنـ لـأـ فـائـدـةـ وـيـصـمـمـ عـلـىـ أـلـاـ يـكـتـبـ بـالـمـرـةـ ،ـ وـلـعـلـ مـنـ أـطـرـفـ مـاـ فـيـ رـسـائـلـهـ تـلـكـ الـلـعـنـاتـ التـيـ كـانـ يـصـبـهـاـ عـلـىـ النـاـشـرـينـ وـاحـدـاـ بـعـدـ الـآـخـرـ وـعـلـىـ رـأـسـهـمـ هـاـيـهـاـ نـاـشـرـ هـذـهـ الرـسـائـلـ وـقـدـ اـشـتـرـىـ حـقـ نـشـرـ جـمـيعـ كـتـبـ لـورـنسـ بـمـجـرـدـ وـفـاتـهـ ،ـ وـكـانـ لـورـنسـ يـقـولـ لـوـكـيلـهـ وـمـسـتـشـارـهـ إـدـوارـدـ جـارـنـيتـ «ـ سـيـثـرـونـ مـنـ قـلـمـيـ يـوـمـاـ — أـعـرـفـ ذـلـكـ جـيدـاـ»ـ وـهـذـاـ مـاـ حـدـثـ وـأـنـ كـانـوـاـ قـدـ تـرـكـوـهـ فـيـ حـيـاتـهـ يـعـيشـ عـلـىـ الـكـفـافـ ،ـ فـنـاـشـرـ يـعـرضـ عـلـيـهـ تـسـعـةـ جـنيـهـاتـ

هنا لديوان من الشعر ! فيرفض العرض ويحدث مراسله في نفس الخطاب بالمقعنة التي يجدها في قراءة تاريخ سقوط الدولة الرومانية لإدوارد جيبون !

ولو اطلع لورنس على الغيب ورأى ملايين النسخ التي تباع من كتبه والألاف المؤلفة من الجنيهات التي تدخل جيوب الناشرين من نشرها لما أدهشه ذلك ، ولما اهتم له كثيرا ، فلم يكن فيها ييدو من رسائله يهتم كثيرا بالمال ، أو يعلق أهمية كبيرة على حالة الضنك التي يعيش فيها ولم يكن يحمد غضاضة تذكر في تلقى المعونة من الأصدقاء والمعجبين ولم يكن يرى في فقره شيئا غريبا يستحق التعليم.

كتب في سنة ١٩٢٨ بعد أن بلغ من الشهرة ما خلصه من عيش الكفاف :

«كثيرا ما يسألني محدثي هذا السؤال: هل وجدت صعوبة في بلوغ النجاح؟ وإذا كان ما وصلت إليه يعد نجاحا فيجب أن أعترف بأنني لم أجد صعوبة تذكر فلم يحدث يوما أني تصورت حوضا في غرفة بالسطح، ولم أقس العذاب في انتظار الرد من ناشر أو رئيس تحرير ، ولم أكافح بالعرق والدم لأخرج للناس أعملا عظاما كما أني لم أستيقظ يوما لا جد نفسي مشهورا .

كنت فتي فقيرا وكان المفروض أصارع في قبضة الظروف وأن أحتمل ضربات الدهر قبل أن أصبح كاتبا ذا دخل متواضع وشهرة نصف نصف — ولكنني لم أفعل ، وحدث كل شيء من تلقاء نفسه وبدون أنين مني — وبيدو هذا مؤسفا لأنني كنت بلا شك فتي فقيرا من الطبقة العاملة بلا مستقبل واضح أمامي — ولكن بعد كل هذا من أنا الآن؟ (وايه يعني؟) لقد ولدت ونشأت في الطبقة العاملة ، وكان أبي خاما ، ولم يكن ذا صفات تستحق المدح ولم يكن حتى محترما إذ كان يكثر من الشراب ولم يقرب يوما بيت العبادة ، وكان وقحا في ردوده على رؤسائه المباشرين في المنجم.

لقد مضى اليوم سبعة عشر عاما منذ تركت مهنة التدريس ، ولم أغان الجوع يوما ولم أشعر حتى بالفقر مع أن دخلني في السنوات العشرة الأولى

كان أحياناً كثيرة أقل مما كان لو أنني بقيت مدرساً إلزامياً ، ولكن إذا كان الإنسان قد ولد فقيراً أصلاً فإن قليلاً من المال يكفيه ، فلو أن أبي كان حياً لاعتبرني اليوم غنياً على عكس ما يعتقد الجميع - أما أى فكانت ستقول أني ارتقيت في سلم المجتمع ، ولو أنني لا أعتقد ذلك »<sup>(١)</sup>.

\* \* \*

ومن الجديد في هذه المجموعة من رسائل لورنس عدد من الرسائل كتبها في شبابه (١٩٠٨ - ١٩١٠) إلى فتاة مشتعلة بالحركة النسائية تدعى بلاش جنيليجر ، وقد اكتشفت هذه الرسائل حديثاً في ليفربول ، حيث كانت تعمل هذه الفتاة موظفة في إدارة البريد (توفيت ١٩٤٤) ، وكان لورنس يكتب لها خطابات مطولة يحكي لها مغامراته الغرامية ويحدّثها بما يقرأ ويستشيرها بقصد روایته الأولى الطاووس الأبيض ، وكانت فيها يندو تستشيره فيما يحسن لها قراءته ، فكان يحدّثها حديثاً طويلاً عن القصص المنشورة لكتاب الأنجلiz والفرنسيين والروس ، مما يظهرنا على سعة اطلاع لورنس على التراث الأدبي قبل أن يبدأ هو في كتابة القصة - زراه ينصحها بقراءة بلياك وتولستوي ويناقشها فيما تنشره المطبعة الإنجليزية من قصص لويلز وغيره من الكتاب - وحديثه إلى هذه الفتاة مشوق طريف تقليباً فقرة يحدّثها فيها عن الموسيقى إذ يندو أنها سأله أن يدها عن كتاب يساعدها على تذوق الموسيقى فكتب بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٠٨ (كان في الثالثة والعشرين) :

« أما عن كتاب عن الموسيقى فالمطريق إلى معرفة هذا الفن هي في الإنصات إلى الموسيقى ثم التفكير فيها بعد ذلك ، ولا أعرف إلا كتاب هاويس « الموسيقى والأخلاق » وهو ليس جديداً ولا مثيراً ولكنه كتاب

جيد فيها أعتقد . ابحثي في فهرس إحدى المكتبات العامة عندكم — في قسم الموسيقى ولا بد أنك واجدة بغيتك — أني أحب الموسيقى وقد حضرت هنا حفلتين أو ثلاثة للأوركسترا وسمعت في واحدة منها بيرجيت Peer Gynt فاجتر — تانهوزر ولوهنجرين ومثلها يدفع المعرفة بالموسيقى في دمك خيرا من أي نقد . إننا اليوم نذبل تحت شمس أفكار الآخرين وليس المهم قلة المعرفة ما دمت قادرة على الإحساس العميق وعلى المشاركة . »

وفي الخطاب التالي (بعد عشرة أيام) زراه يكتب لها :

« . . . يؤسفني أن هاويس لم يعجبك، فهو يناسبني . . . ودمك خفيف في حديثك عن الموسيقى . . إن الموسيقى الصرف لا علاقة لها بالافكار فيها أعتقد ، وليس لها معنى كما أن صوت الريح أو الطير لا معنى له . . وليس هناك معنى لفظي أو تصوري وراء السيمفونية الريفية أو أي سيمفونية أخرى — أنها سيمفونية ريفية كتبها إنسان مفرد ، وليس فيها معنى وإذا وجد فليس هو المفروض . . ».

ورسائل لورنس بعامة غنية بالحديث عن الكتب التي قرأها أو التي يقرؤها ، وبالنصائح التي يسديها لصغار الكتاب والشعراء من يعرضون عليه أعمالهم ، وبالآراء النقدية في إنتاج معاصريه مما كان يؤدي أحيانا إلى الزاع الشديد بينه وبينهم بعد صداقه حميمه كما حدث بينه وبين القصاصه كاترين ما نسفيلد وزوجها جون مدلتون مري . ومثل هذا تجده دائمًا في رسائل الكتاب على أن رسائل لورنس تنفرد بخاصية أخرى لا تجدها إلا في رسائل الشاعر بيرون (المتوفى ١٨٢٤)؛ وهي الحديث المستفيض عن كتبه هو وظروف نشرها والتطورات التي تطرأ عليها حتى يدفع بها إلى المطبعة ، فقد اختار كل من لورنس وبيرون حياة النفي الاختياري ، وعاش أيام خصوبته الفنية يحوب الأرض ولا يستقر به المقام في بلد من البلاد ، ولكنه على اغترابه ومع احتقاره لأبناء جلدته والتشهير بهم في حديثه رسائله كان يكتب من أجلهم ويدفع بكتبه إلى الناشرين ليقرأها هؤلاء الأنجلزيز الذين « صليبوه » كما قال لورنس ، والراسلات المتبادلة بين لورنس ووكلائه

ومستشاريه في هذا الشأن من أقيم المراسلات في القرن العشرين فائدة للباحث الأدبي ، كما أن المراسلات المتبادلة بين بيرون وناشره جون مرى من أمتخ المراسلات في القرن التاسع عشر .

\* \* \*

ان الحديث عن رسائل لورانس يطول وقد لا يتسع له كتاب فما بالك بمقال ، ولكن في هذه الرسائل ظاهرة تغري بالتأمل ، فالكتاب فيما يبدو من رسائلهم يختلفون في درجة انطلاقهم في التعبير عن أقصיהם ف منهم من يكشف عن أعماقه في خطابه ، يعبر عن فرحة أو سخطه بألفاظ قوية تقادة ، تأسر رسائله وتشركه في الانفعال ، ومنهم من يقتصر في التعبير عن مشاعره ، ولا يلقي عن نفسه قناع التحفظ حتى في مراسلاتة الخاصة ، وفي هذه الحالة نرى أن الرسائل لا تكتسب أهميتها الا من كونها رسائل كاتب كبير مرموق .

ولعل خير مثال لهذا النوع مجموعة رسائل الكاتب الألماني الكبير توماس مان (المتوفى ١٩٥٥) نشرت الجزء الأول منها (٥٨٣ ص) ابنته اريكمان وأجمع المعلقون على أنها خير مثال لرسائل الأديب السوى المنظم ، الذى لا يوح يمكنون نفسه إلا بتحفظ ، ويقاد يدخل انفعاله ليتفقد في ميدان التعبير الفنى ، ويقول مان في هذا المعنى ردًا على صديق شكا من تحفظه :

«أنك تشکو من أنك لم تصبّح أوّل من يحصل على حقّي بفرض أن في ذلك موضعًا للشكوى ، إلا يبدو هذا نوعاً من الجحود ! من يقرب مني أكثر منك وأنت تقرأ «تونيو كروجر»<sup>(١)</sup> وإذا كنت تجدني متحفظاً في علاقتي الشخصية فلعل ذلك مرجعه أن الإنسان يفقد القابلية للتواصل والتعبير الشخصى فإذا كان قد اعتاد التعبير بالرمز لأى من خلال أعمال فنيه . . . »

---

(١) قصة مان الشهيرة نشرت في نفس السنة ١٩٠٣ .

ولسنا هنا بمعرض المقارنة بين فن لورنس وفن توماس مان ، وكل ما يهمنا هو ابراز الاختلاف في قيمة أنواع مختلفة من رسائل الكتاب الكبير ، ولعل تصوير توماس مان ل نفسه في إحدى رسائله خير وصف للفنان الكلاسيكي كما يعرفه القرن العشرون ، وخير تقدير لصورة لورانس كما أوردتها قلمه ، يقول مان :

«كنت إنسانا هادئاً مهدباً ، بلغ مبلغا لا بأس به من النجاح والثراء من عمل يديه ، تزوجت وأنجحت الذرية .. وحضرت المسريحات ليلة الافتتاح ، وكنت مواطناً ألمانياً أحب بلادي لدرجة أنني لم أطق الاغتراب عنها أكثر من أربعة أسابيع ، فهل حقاً من الضروري أن يكون الفنان سكيراً ومقامراً فوق البيعة .»<sup>(١)</sup>

أما لورنس فالصرخة التي تردد في رسائله سنة بعد سنة هي لعنة الله على انجلترا والإنجليز :

«لعنة الله عليهم ، خنازير ! أغبياء ! مجانين ! أفاقون ! جبناء ! منافقون ! دمهم زلال بيض ! منهم ما سائل ومن العجيب أنهم ينسدون ! المتشدقون ! يا الهى كم أكرههم ! لعنة الله عليهم جميعاً ، يحرقهم اللهم كلهم ، وحل زبالة . . .

لماذا ، لماذا ، لماذا ولدت انجلترا ؟ يا أبناء وطني الملاعين الضعفاء الجبناء ، لماذا أرسلني الله لكم .. لا بد أن المسيح على الصليب كان يقول لنفسه ، تصليبووني أيها الخنازير ، سترى من الذي يضحك أخيراً ..

ولكنه على سخطه هذا الذي لا يفتأى ينفجر في صفحات كتبه كان لا يكتب إلا لهم ، ولا ينساهم وهو يجوب آفاق الأرض هرباً منهم لأنّه كان يعرف نفسه ... فناناً أرسله الله لهم .

---

(١) لزيادة التفصيل انظر الملحق الأدبي لجريدة التيمس ، عدد أول يونيو ١٩٦٢ .

## هامت في القرن العشرين (\*)

لعلنا لو سألنا اليوم عدداً من المعجبين بفن شكسبير عن أحب مسرحياته إلى تفوسهم لا جاب كثیر منهم أنها هامت بلا جدال ، فقد حظيت هذه المأساة باهتمام المشاهدين والقراء على مر العصور ، على عكس ما يصيب روائع شكسبير الأخرى من ذيوع في فترات وأفول في فترات أخرى .

وقد وجد عدد من عمالقة الرومانسية هامت صدى لما يعتمل في نفوسهم من حيرة وضياع ، وذهب بعضهم إلى أنه مثال حتى للتمزق الروماني الشهير بين الفكر والعمل ، وقد وضعوا نصب أعينهم قوله الشهير :

وهكذا الوعى يورثنا الجبن  
فإذا بعزمتنا المتوردة بدماء الصحة  
قد اتتها شحوب الفكر السقيم .

وأبيات غيرها كثيرة يغبط فيها شباباً من أقرانه لسرعة استجابتهم البسيطة لداعى الشرف (الانتقام لمقتل الأب) .

وقد كان من أثر التركيز على شخصية هامت أن انحرف النظر تدريجياً عن المسرح الذي احتواه ، وأضحى شعر شكسبير يدرس كما لو كان شرعاً صرفاً لأشعرأً درامياً مرتبطاً بمواضيع معينة لمسرح بالذات في فترة تاريخية محددة ، وصارت شخصياته هامت على رأسها تدرس كما لو كانت شخصيات حقيقة أو بالآخر تاريخية لها حياتها خارج خشبة المسرح ، وقد بلغ هذا الاتجاه مداه في التفسير الفرويدى لشخصية هامت وقد نشره أرنست جونس للمرة الأولى

سنة ١٩١٠، ثم نتجه وزيده في مناسبات عدة حتى ضمته كتاباً بعنوان هاملت وأوديب (١٩٤٩)، وخلاصته أن هاملت كان يعاني من عقدة أوديب (وملحقاتها) من شعور بالإثم وعجز عن قتل العم الذي قام في الواقع بالدور الذي كان هاملت في قرارته يتمنى أن يقوم به، وقد قدر لهذا التفسير من الديوع ما لون نظرة كثيرين إلى المسرحية حتى يومنا هذا. ولستنا هنا بعرض مناقشة هذا الرأي من جدوى إخضاع الأعمال الفنية لمهرج التحليل النفسي أو تخيل الشخصيات المسرحية والروائية مرضى على سرير التحليل، ولكن يكفياناً في هذا المجال إبراز أكثر التفسير الفرويدى في إخراج هذه المأساة على خشبة المسرح وعلى شاشة السينما:

فى مطلع سنة ١٩٢٥ قدم الممثل جون باريمور في لندن أول عرض مسرحي لهاملت على أساس التفسير الفرويدى، وكان تعليق برنارد شو على هذا العمل أنها تجربة فاشلة وجراة تصل إلى حد الوقاحة، ولم يكن شو بالمتفرج المحافظ أو من يعجبون بشكسبير إيجاباً أو سلباً ولكن كاتب مسرحي يعرف الفرق بين ما ألفه شكسبير وما قدمه باريمور، وقد نشر رأيه صراحة في خطاب مفتوح على صفحات الجرائد بتاريخ ٢١ فبراير ١٩٢٥ ورد فيه:

«عندما شاهدت هاملت آخر مرة في ستراتفورد على نهر الأفون، استغرق تمثيلها ٣٣ ساعة، مع استراحة واحدة من عشر دقائق، وقد مر الوقت بدون أنشعر به بالرغم من أن الممثلين كانوا عاديين، وفي يوم الخميس الماضي استغرق عرضك خمس دقائق زيادة، بعد أن مزقت المسرحية إرباً للدرجة الاستغناء عن منظر المزار. لقد اقتضت من نص شكسبير ساعة ونصفاً تقريراً ملائهما بمسرحية دخيلة صامتة من تأليفك، وهذا منتهى الجرأة، قد تفعلون ذلك في المسرحيات التجارية الحديثة، أما أن تجرب هذه الطريقة على شكسبير فمسئوليته ضخمة «ويجاجة» لقد كان شكسبير مؤلفاً مسرحياً عظيماً، والممثل الذي يأخذ على عاتقه «تحسين» مسرحيات شكسبير يفترض في نفسه قدرة على النجاح الباهر في مهنتين يندر

مثل هذا النجاح في واحدة منها فقط ، وشكسبير نفسه لم يدع في نفسه القدرة على تمثيل دور هامتل إلى جانب كتابة المسرحية مع أنه لم يكن رجلاً متواضعاً ، وقد أكتفى بقراءة دور الشبح في الظلام ، أما أنت فتجرب على دور هامتل وتزيد على ذلك اختصار تلك نص شكسبير ، لتضيف مادة من عندك ، وبدون حوار إنك تستغنى عن منظر المزمار ومناظر أخرى كثيرة وتقديم لنا بدلاً منها عرضاً لذلك الاكتشاف الجديد المسمى بعقدة أوديب .. لقد جعلت من هامتل وأوفيليا روميو وجولييت ، وأضفت من عندك إلى دور لايرييس وأوفيليا تؤكد دافع حب المحارم .. وبقى أن نرى حكم الجمهور على هذه المسرحية التي أفتتها على أساس من مأساة شكسبير ، وصدقني إن ظفر شكسبير بألف من أمثالك ، ويجدر بك أن تقتصر على التمثيل وتترك له شرف التأليف وحده وسامحني فقد يكونرأيي هذا ناتجاً عن غيرة أهل المهنة .. »

وما حدث سنة ١٩٢٥ في إخراج باريمور هذا قريب مما حدث في فيلم لورنس أوليفي الشهير عن هامتل ، لأن فهم البطل من خلال التحليل النفسي لا يدع مجالاً في المسرحية لكثير من الشخصيات الثانوية ولا للحبكات الفرعية التي تنظمها ، فقد استغنى المخرج في هذا الفيلم عن الجواسيس من أصدقاء هامتل الذين يبيّن لهم الملك حوله ، كما استغنى عن التابع الذي يرسله بولونيوس ليتجسس على لايرييس ، وكلها تؤكد دور الأب الفاسد في المأساة وتبذر أهمية علاقة ابن بالأب لا الأم كما يذهب التحليل النفسي ، كما يستغنى عن فورتنبراس أمير النرويج الشجاع نظير هامتل ( هو الآخر يسعى للانتقام لمقتل أبيه ، وعمه ملك النرويج العجوز يتحالف مع عم هامتل لتحويله عن مقاصده ) مع أن دوره هام في المأساة كما كتبها شكسبير لانه هو الذي يرث عرش الدنمارك في النهاية ، فتختتم الأحداث على نفمه من الأمل في بعث جديد تحت حكم أمير شجاع .

وقد ظهر في مطلع هذا القرن رأى جديد عن المسرحية أثر في نظره كثرين من الكتاب إليها ، وذهب قائلة ج . م روبرتسون إلى أن النص الذي بين أيدينا

اليوم يمثل الصيغة الأخيرة لعدد من النصوص المسرحية أضيق بعضها فوق بعض، أى أن شكسبير قد عمد إلى إعداد نص قديم (نص كيد المعروف بأور هاملت *Hamlet* Ur مثلاً وهو نص بني على مسرحية أقدم منه) وأن شكسبير قد أدخل تعديلات متباعدة في ظروف مختلفة ولم يراجعه مراجعة موحدة شاملة وبذلك يفسر روبرتسون طول هذه المسرحية وأمتلاعها بعدد من المتناقضات كنتيجة طبيعية لاختلاف بعض مناظر المسرحية القديمة في مواضع مختلفة من النص الحالي، وقد أقام روبرتسون رأيه هذا على دراسة المسرح الالزائي وظروف التأليف والتمثيل في ذلك العصر.

وقد راق هذا الرأى للناقد الشاعر س. اليوت وبنى عليه مقاله الشهير عن هاملت (١٩١٩) الذي أعلن فيه صراحة أنها «بالتأكيد مسرحية فاشلة فنياً» ولعل من أهم عوامل تفوره منها احتفاء الرومانسيين بها :

«قليل من النقاد من يسلم بأن هاملت المسرحية هي المشكلة الأولى، وأن شخصية هاملت تأتي في محل الثاني، ففي شخصية هاملت إغراء كبير لذلك النوع الخطير من النقاد وأعني الناقد الذي يتوجه ذهنه بطبيعته إلى الخلق، ولكنه لضعف قدرته على الابداع يوجه ملكته إلى النقد، وقد كان هذا شأن جوته الذي جعل من هاملت فتر آخر، وشأن كوليرidge الذي جعل منه كوليرidge؛ وأغلبظن أن أحداً منهم لم يذكر أثناء الكتابة عن هاملت أن مهمته الأولى هي دراسة العمل الفنى، وما كتبه كل من جوته وكوليرidge عن هاملت مثال للنقد المضل فقد وهبنا قدرأً كبيراً من البصيرة النقدية مما يضفى على كلامهما مسحة من اليقين، إلا أن هاملت كما يصورانه ليس هاملت شكسبير بل هاملت الخاص بكل منها وهذا نتيجة لوهبة الابداع فيما ، فلنحمد الله على أن والتر بيت لم يوجه اهتمامه إلى هذه المسرحية».

ولم يلق رأى قاله اليوت من المعارضة مثل ما لقى رأيه في هاملت، والواقع أن أهمية مقاله هذا عن هاملت ترجع أساساً إلى أنه كان المناسبة الأولى

التي بدور فيها نظريته عن المعادل الموضوعي ، فهو يزعم أن الاتفعال الرئيسي في هذه المأساة هو تغور الابن من أم آئمه ، وأن شكسبير قد فشل في الوصول إلى المعادل الموضوعي المناسب لهذا الاتفعال ، وفي رأيه أن سبب هذا الفشل يرجع إلى طبيعة مادة المسرحية نتيجة لما تختلف فيها من بقایا المسرحيات السابقة على هاملت .

ولعل اليوت كان في حكمه على هاملت متأثراً برأى التحليل النفسي ، إلى جانب ميله إلى المفهوم الكلاسيكي للمأساة كما كتبها الكلاسيون الكبار وكما يكتتبها هو ، ومن الطريف إن إرنست جونس في كتابه عن هاملت وأوديب قد أورد رأى اليوت ردًا على ما وجده إلى نظريته من تفنيد على أساس أنه غريب على عالم الأدب والنقد !

وقد شهدت السنوات العشرون الماضية انتقاماً كبيراً في فهم الدارسين لهذه المأساة ، إذ عمل الأستاذ دوفر ويلسون من ناحية على رد الاعتبار للفصول والشخصيات الثانوية التي يتصرف فيها بعض المخرجين بالحذف والتعديل والتي اعتبرها كل من روبرتسون واليوت من مخلفات مؤلف قديم . وقد توفر ويلسون على دراسة المسرحية في كتاب كامل <sup>(١)</sup> فصل أحدهما وأهمية أطراها المتناورة ، ووضع في مركزها تلك المسرحية المثلية أمام الملك (المصيدة) التي تمثل انتقال الصراع إلى مستوى جديد يتميز باليقين من جانب هاملت إذ ثبتت جرم الملك ، كما يدرك كوديوس أن هاملت يعرف سره ولا بد يبيت الانتقام ، فيعمد إلى محاولة اغتياله بكل الطرق الممكنة .

ومن ناحية أخرى رأينا النقاد من الأرسطيين الجدد يعيدون النظر في مسرحية هاملت على أساس التعريف الأرسطي للمأساة بأنها محاكاة لحدث ، وهم يستخدمون أولاً ما كشفت عنه الدراسة العلمية للنص وما يحتويه من صور وتشبيهات ، إذ كشفت الأستاذة كارولين سبرجون في دراستها الإحصائية للصور عند شكسبير أن كلا

من أعماله العظيمة تمتاز بنوع معين من الصور ، وقد كشفت عن عدد كبير من صور المرض والتعفن في مأساة هاملت .

ثانياً : الدراسات الحديثة للعصر الاليزابيسي ، وما كشفه الأستاذ لفجوى سنة ١٩٣٦ عن مكان الملك في سلسلة الوجود The Chain of Being بالنسبة لملكته في ذلك العصر ، وما بينهما من توحد أى أن مرض الملك أو إجرامه ينعكس في مرض الدولة وفسادها .

ثالثاً : ما كشفته دراسة المسرح الاليزابيسي من أنه كان في حقيقته مرآة أو تمثيلاً رمزياً للكون التقليدي في ذلك العصر ، إذ كان المعيار الثابت لواجهة المسرح يرُدُّ إلى «القلعة والعرش وقوس النصر والمذبح والقبر» وهي العناصر الثابتة في صورة العالم في ذلك الوقت ، يظللها جنيناً سقف أو خيمة طلية تلون السماء مرصعة بالنجوم ، وهذه الصفة الرمزية للمسرح تتضمن مفهوماً يقربه من الطقوس ، ولا يعني بهذا الطقوس الدينية بل الطقوس المدنية ، التي يحتل الملك فيها مكان الرأس ، رأس الدولة ورأس الكنيسة معاً .. في إنجلترا مثلاً كان الملك في عصر شكسبير يمثل رمز النظام الكوني ومركزه الواضح للعيان ، ودوره هذه الحالة شبيه بدور الملك في أوديب سوفوكليس .

ومأساة هاملت في هذه الحالة ليست تراجيديا انتقام من النوع الذي نقله معاصر وشكسبير عن سنيكا . وليست مأساة شاب ينفر من أمه الآمة . أو شاب يعاني من عقدة أو ديب . إنما مأساة هؤلاء جميعاً ولكنها أساساً مأساة دولة الدنمارك وما يصيب جسم هذه الدولة من مرض خفي تحاول مختلف الشخصيات البحث عنه واستئصاله لتعود الصحة إلى جسم الدولة أو المدينة . ويرى فرجسون<sup>(١)</sup> أن الحدث يسير في خطوط ثلاثة أو قل حركات ثلاثة تنظم كل منها عدداً من الشخصيات ، وكلها تبحث عن ذلك الوباء أو بالأحرى «الخرج» الخفي بهدف

استئصاله ، ويهلك الجميع في أثناء هذا البحث ، الشباب منهم شهداء ، والشيخوخ جراء وفاقا على ما ارتكبوا من إثم أو ما زيفوا لأنفسهم ولغيرهم من قيم . وقد استخدم الكاتب مبدعاً نديماً من مبادىء أرسطو لم يلق من الاحتفال ما لقيته فكرة الوحدات الثلاثة وغيرها من أركان نظرية أرسطو النقدية ، وهو مبدأ التشابه أو قل التوازى *analogy* ، وقد ذكره أرسطو في معرض الحديث عن الأوديسا ، وقد أوضح اليوم أساساً لفهمنا للوحدة المقدمة في أعمال شكسبير وغيره من الفنانين العظام الذين طال اتهام النقاد لهم بالتخلي عن عهود صر الوحدة في أعمالهم ، ولا يتسع المجال لتفصيل رأي الأستاذ فرجسون وغيره من المحدثين وكتاباتهم بالإنجليزية متوفرة في مكتباتنا في مطبوعات حديثة النشر وقد ترجم كثير منها إلى العربية .

وبحمل القول فيه أن مأساة هاملت محاكاة لحدث يدور حول البحث عن الداء الدفين في جسم الدولة المريض ، وينقسم إلى المراحل الخمس التقليدية : المقدمة ، والصراع *agons* ، والذروة *Climax* وتشمل الانقلاب والتعرف ، ثم العذاب أو المعاناة في كل من الدولة والأفراد *Pathos* وتجؤى إلى الكشف الجماعي أو الرؤيا الختامية التي تكشف الحقيقة الخبيثة *Epiphany* ، ولعله من الطريف أن هذا الرأى الصادر عن علم من أعلام الارسطية الجديدة في أمريكا يتفق في أساسه مع النظرة الماركسية إلى مأساة هاملت كما تمثل لنا في ذلك الفيلم الذي ساهم به الاتحاد السوفييتي في احتفال العالم بمرور أربعة قرون على ميلاد شكسبير والذي محمد مخرجته جريجوري كوزينتسوف إلى الربط بين مصير هاملت والأنسانية كما يمثلها شعب الدنمارك . إن شكسبير لا يظهر « جسم الدولة » على المسرح ولكن لا تفوته فرصة الاشارة إليه كقول لا يرتيس يحدر أوفيليا من مطاوعة قلبها والاستجابة لحب الأمير « إنه لا يملك أن يختار لنفسه كما يفعل عامة الناس ، فعلى اختياره تتوقف سلامة الدولة وصحتها ، فاختياره رهن بموافقة ذلك الجسد الذي يحمل منه مكان الرأس » وقد عمل المخرج الروسي على إظهار « هذا الجسد » في صورة الشعب المتقرج على ما يجري من أحداث بدون أن يشارك فيها

وقد عنى بالذات باظهاره في مفتح الأحداث عند عودة هاملت إلى السيدور بعد وفاة والده وعند خروج هاملت من السيدور محمولاً على أعنق الفرسان بطلاً شهيداً يحييه جيش فورتنبراس تحية عسكرية.

### هاملت في السينما:

ويجدر بنا قبل أن نستطرد في حديث الفيلم الروسي عن هاملت أن نذكر أن مأساة شكسبير هذه قد حظيت في السينما باهتمام كبير يعادل شهرتها في المسرح، ولعلها كانت أول ما صور على الشاشة من أعمال شكسبير<sup>(١)</sup>، وفي أرشيف السينما فيلم قديم عن هاملت صور في أواخر أيام السينما الصامتة، وقد صور في مسرح من مسارح لندن حيث كان ممثل قديم يسمى روبرتسون يلعب ذلك الدور طوال ثلاثة عاماً، وكان آنذاك على وشك التقاعد وقد ناهز الستين من عمره.

ثم أخذ مخرجو السينما يتحللون من قيد خشبة المسرح، ولكن على حساب النص الأصلي للمسرحية فرأينا من يجعل من هاملت امرأة متنكرة في زي الرجال لتلعب الدور ممثلة شهيرة، ومن يخرج القصة مرکزة على أو فيليا ومصيرها إلى أن آخر لورنس أوليفي المسرحية في السينما في أواخر الأربعينات في فيلمه الشهير، وقد لقى فيلم أوليفي نجاحاً كبيراً، خاصة وأنه لم يتعد فيها وقع فيه مخرجو رومنيو وجولييت و حلم ليلة صيف في الثلاثينيات من أخطاء، لقد بسط أوليفي الخلفية من المعاشر وركز على عديد من الصور الرئيسية يخرجها عن طريق وسيلة التعبير الجديدة هذه، إلا أنه قد اتخذ من التفسير الفرويدي مفتاحاً لفهم المأساة فاضطرب نتيجة لذلك إلى الاستغناء عن الحكبات الثانوية وعن نظراء هاملت من الشباب

(١) «منذ سنة ١٩٠٠ عندما ظهرت سارة برتراند في فيلم ناطق لشهد المبارزة في هاملت ما برح المخرجون يقدمون أفلاماً مأخوذة عن مسرحيات شكسبير، وقد أحصينا ما يزيد على خمسين في السجلات، وأكثرها من أيام السينما الصامتة، يوم كان المخرج حراً لا يقيمه نص من أشعار شكسبير وكل ما يحتاجه هو الاسم والشخصيات والحبكة» بحث سينتكنشان Cine-Technichan ، عدد مايو ١٩٥١.

من أمثال روز نكراتز وجلد نشتتن «الجاسوسين» وفورد تبراس أمير الترويج الشجاع ، كما أنه استخدم الكاميرا في إبراز عناصر قد لا يرى البعض لها هذه الأهمية ، ولعل القراء يذكرون جولة الكاميرا في أنحاء القصر الخالي بعد منظر القتل الختامي ، ووقفها طويلاً على فراش الملكة الأم أُس المشكلة ومصدرها تبعاً لهذا التفسير .

وقد تأثر كوزنتسف بإخراج لورنس أوليفي تأثراً واضحاً وأعلن ذلك صراحة في مقال له بمجلة الفيلم والتصوير السينمائي *Films & Filming* (سبتمبر ١٩٦٢) ولكنه أكد اختلافه من ناحية أخرى «وفيلم سير لورنس أوليفي عن هاملت حبيب إلى نفسي فانا شديد الإعجاب بهذا الفنان ، إلا أن لي هاملت الخاص بي في قلبي ، شأنى في ذلك شأن أي إنسان آخر ، وهذا نتيجة للظروف التي أعيش فيها » .

ولعل من أبرز مظاهر هذا التأثر استخدام كل منها للبحر فقد استخدم أوليفي البحر كخلفية لمناجاة هاملت الشهيرة «الحياة أم الموت ، هذه هي المشكلة» لأن شكسبير أثار فيها صورة الحياة كبحر من المتاعب يواجه الإنسان .

وقد استخدم المخرج الروسي البحر في هذا الموضع كذلك (مع فارق هام هو أن هاملت يعرض عن فكرة الانتحار بإرادته ، أما في فيلم أوليفي فتحكم العادفة في ذلك إذ يسقط الحنجر من يده نتيجة لاستغراقه في التأمل) إلا أنه قد جعل من البحر عنصراً أساسياً في الفيلم يبدأ وينتهي به . فالبحر والصخر عناصر ثابتة في صورة الكون تستعرضها الكاميرا بادئ ذي بدء ثم تنتقل منها إلى ظل القلعة يمتد على سطح الماء وتعود إليها في ختام الفيلم ، والبحر عنصر ثابت يهيمن على الأحداث في كثير من المناظر يرى أو على الأقل يسمع صوته إذا كان المنظر داخلياً .

أما فراش الأم الذي ركز أوليفي عليه الأضواء ، فقد أبرزه المخرج الروسي حقاً بستائره ونقوشه ، ولكنه أبرز إلى جانبه أيضاً فراش أوفيليا المرأة الأخرى

في المأساة ، وهي أولى ضحايا جريمة العم وزلة الأم من الشباب ، وفراشها على النقيض فراش فتاة صغيرة عذراء لا تغطيه ستر ولكن تحتي ، تحت وسادته صورة هاملت تذكر أوفيليا بحبيها الذي انتابته الأحداث من حيث لا تدري ، ويستخدم المخرج تكنيك دوران الكاميرا على الفراش الحالى في هذه الحجرة ، حجرة أوفيليا بعد غرقها .

وقد استغرق العمل في هذا الفيلم سنوات طوالا . اقتضت المخرج دراسة عميقه للمسرحية وللعاصر ، وقد كتب كوزننسف في مقاله سنة ١٩٦٢ يقول :

« فيرأى أن كل فن كلاسيكي يتغير بتغير العصر فيحتوى معانى جديدة بالنسبة لكل جيل جديد ومأساة هاملت تتضمن موضوعاً حديثاً في كثير من أجزائها ، ومن الممكن أن نخرجها إخراجاً أكاديمياً ، ولكنني أعتقد أن شكسبير في حاجة إلى تفسير جديد وأصيل ، وكل جيل جديد يخلق بجهوده وجهاً جديداً لهذه الشخصية ووجهها لتاريخها ، وكلة «معاصر» لا تعنى بالنسبة لي عدداً من الحيل الأسلوبية ، فأننا لا أحب إخراج شكسبير في ملابس حديثة ، وأعتقد أنه من الممكن بل من الواجب إخراج أعمال شكسبير في ملابس من العصر الاليزابيثي ، ولكن يتحتم أن يكون فهمنا للتاريخ وروح الشعر وصورة الإنسانية حديثاً وحياناً تماماً للمتفرج المعاصر ، وقد كان شكسبير عبقرياً في تعمقه للتاريخ ، وللطبيعة الإنسانية في كل العصور ، ويهمني أن يحترم فيلمي روح شكسبير وساحاول فيه أن أبرز الشعور العام والفلسفه العامة للشعر ، ولكنني لن أستخدم وسيلة التعبير Medium بالإخراج المسرحي التقليدى بل سأسير على طريق السينما » .

وهذا بالضبط ما نجح فيه هذا الفنان الكبير ، ففيلم هاملت الذى شهدته القاهرة أخيراً مثال للعمل الفنى المتكامل : فيلم عن هاملت كما صوره شكسبير ، وكما تفهمه اليوم ولكنه أولاً وقبل كل شيء فيلم ، أي أنه يستخدم الصورة والحركة ويسخر امكانيات السينما الواسعة لخدمة المسرحية التى كتبها شكسبير لا لخلق رواية جديدة من تأليف المخرج المعاصر .

لقد استخدم المخرج الكاميرا في مواقف السرد أو رواية أحداث وقعت خارج خشبة المسرح ، عن طريق خطاب أو حديث فاظهر لنا هاملت وهو يدخل على أوفيليا في حالة من الاضطراب الشديد بعد لقاءه بشبح أبيه وينظر في وجهها متفحصا ثم يتركها بلا كلام وهو حادث تحكيه أوفيليا لأبيها في المسرحية أصلا ، كما استخدم الكاميرا في تصوير غرق أوفيليا وأضفي على الصورة مسحة من الشاعرية تضارع مقطوعة الشعر الشهيرة التي تحكي فيها الملكة كيف غرفت الفتاة ، وهو يستغنى بذلك عن الشعر المنطوق تماما بعد أن عبر عن مضمونه من صور ومعانٍ من خلال وسيلة التعبير الخاصة بالسينما ، وهذا هو الفرق بين هذا الفيلم وأفلام شكسبير في الثلاثينات ، كما صور مadar على ظهر السفينة التي تحمل هاملت إلى إنجلترا ، وكيف تسلل في الظلام وأبدل الرسالة التي تأمر بقطع رقبته بأخرى تأمر بقطع رقبة الشابين زميليه وجاسوسي الملك عليه ، وهو ما يرويه هاملت لهوراشيو في رسالة في النص الأصلي ، وقد ربط المخرج بين هذا المنظر وبين البحر بصورة البحر والسفينة تأرجح على أمواجه وحياة هاملت تأرجح في كفة القدر .

واستغل المخرج امكانيات الكاميرا وحررتها في الحركة في تقاطيع بعض المرايا الطويلة وتحريك الشخصيات أثناءها بالتجوال في أنحاء القصر أو الخروج إلى خارج القلعة ، مما يؤكد وجود عالم واسع وجمع غفير في المكان فليس هاملت وحده . وأبرز مثال لذلك خطاب الملك كلوديوس الطويل في أول اجتماع بلاطه بعد ارتقاءه العرش وزواجه من أرملا شقيقه ( المنظر الثاني من الفصل الأول ) فالمنادي في الفيلم يقرأ الجزء الأول من خطاب الملك على الشعب الواقف خارج القلعة ثم تنتقل العدسة إلى داخل القصر لنرى الملك يكمل الحديث أمام رجال البلاط ثم يقوم الجميع ويستمر الحديث وهم في حركة في بهو من أبواء القصر ، وهذه التنقلات بين الشعب خارج القصر والبلاط في داخله تربط مصير هذا الشعب بأعمال الملك وقراراته .

وقد استخدم المخرج الصورة في التعبير عن كثيـر من المعانـى التي تتضمنها المأسـاة أو التي أضافـها هو تبعـاً لـتـفسـيرـه، فـفـرـورـ الوقـتـ تـعـبـرـ عـنـهـ العـجـلةـ التـىـ تـدـورـ بـطـيـئـةـ فـيـ الجـزـءـ الـأـولـ مـنـ الفـيلـمـ، وـنـجـاهـ هـامـلـاتـ مـنـ مـؤـامـرـةـ كـلـودـيـوسـ وـالـجـاسـوسـينـ يـصـحـبـهـ طـاـئـرـ طـلـيقـ يـحـلـقـ فـيـ السـمـاءـ وـيـتـعـلـقـ بـهـ نـظـرـ هـامـلـاتـ طـولـ الجـزـءـ الـأـخـيـرـ مـنـ الفـيلـمـ، وـالـطـقوـسـ الـمـبـتـورـةـ أـوـ الشـوهـاءـ *maimed riles* الـتـىـ تـصـحـبـ دـفـنـ أـوـفـيلـياـ تـبـدوـ ظـاهـرـةـ فـيـ صـورـةـ الـصـلـيبـ الـمـكـسـورـ الـذـىـ يـهـيمـنـ عـلـىـ الـنـاظـرـ أـثـنـاءـ حـدـيـثـ هـامـلـاتـ مـعـ حـفـارـ الـقـبـورـ ثـمـ فـيـ منـظـرـ دـفـنـ أـوـفـيلـياـ، وـهـوـ رـمـزـ لـاعـوـجـاجـ كـلـ شـيـءـ فـيـ مـمـاـكـهـ كـلـودـيـوسـ بـمـاـ فـيـ ذـلـكـ الـمـرـاسـيمـ الـدـينـيـةـ، وـلـهـيـبـ الـمـدـفـاةـ يـظـهـرـ كـلـاـ سـعـ هـامـلـاتـ عـنـ الشـبـحـ وـيـتوـهـجـ وـيـعـلاـ شـاشـةـ السـيـنـاـ عـنـدـمـاـ يـحـتـدـمـ عـذـابـ هـامـلـاتـ كـلـاـ فـكـرـ فـيـ أـبـيـهـ وـفـيـ شـبـحـهـ الـمـسـكـينـ الـذـىـ لـاـ يـسـكـنـ إـلـىـ قـبـرـ بـلـ يـعـانـيـ عـذـابـ الـجـحـيمـ وـيـحـومـ حـولـ مـسـكـنـهـ الـأـرـضـيـ فـيـ اـنـتـظـارـ الـانتـقامـ مـنـ قـاتـلـهـ .

ولـلـعـلـ فـيـ منـظـرـ ظـهـورـ الشـبـحـ وـلـقـائـهـ بـهـامـلـاتـ خـيـرـ مـثالـ عـلـىـ ماـ تـضـفـيـهـ إـمـكـانـيـاتـ السـيـنـاـ عـلـىـ المـسـرـحـيـةـ مـنـ أـبـعـادـ : إـنـ الشـبـحـ كـاـ يـدـوـيـ فـيـ هـذـاـ الفـيلـمـ لـاـ يـكـنـ أـنـ يـقـارـنـ بـظـهـورـ الشـبـحـ عـلـىـ خـشـبـةـ الـمـسـرـحـ إـنـ شـيـءـ قـاتـمـ مـخـيـفـ يـخـيـمـ عـلـىـ القـلـعـةـ وـيـعـلاـ السـمـاءـ وـهـامـلـاتـ يـيدـوـيـ أـمـامـهـ ضـئـيلاـ حـقاـ، وـصـورـةـ الشـبـحـ تـشـعـرـنـاـ حـقاـ بـالـلـوـبـاءـ أـوـ الـخـطـرـ الـذـىـ يـجـنـمـ عـلـىـ الـمـكـانـ، وـقـدـ اـقـرـضـ المـخـرـجـ صـورـةـ مـأـسـاةـ مـكـبـثـ عـنـدـمـاـ صـورـ الـجـيـادـ تـرـهـفـ السـمـعـ وـتـصـلـلـ فـيـ مـرـاـبـطـهـاـ ثـمـ تـكـسـرـ قـيـدـهـاـ وـتـعـضـيـ هـارـبـةـ لـاـ تـاوـيـ عـلـىـ شـيـءـ لـاـ إـحـسـاسـهـ الدـفـينـ بـأـنـ شـيـئـاـ خـارـقاـ يـحـدـثـ فـرـيـباـ مـنـهـاـ، وـقـدـ اـقـتـصـدـ المـخـرـجـ فـيـ إـظـهـارـ هـذـهـ الصـورـةـ الـمـهـوـلـةـ لـلـشـبـحـ عـلـىـ الشـاشـةـ حـتـىـ لـاـ يـعـتـادـهـ الـمـتـفـرـجـ وـاـقـتـصـرـ عـلـىـ إـظـهـارـ مـرـةـ وـاحـدةـ فـقـطـ وـهـوـ تـصـرـفـ لـاـ غـيـارـ عـلـيـهـ فـيـ عـصـرـ لـاـ يـؤـمـنـ أـسـاسـاـ بـالـأـشـبـاحـ وـقـدـ يـجـعـلـ مـنـهـاـ مـادـةـ لـلـفـكـاهـةـ، وـقـدـاـ كـتـفـيـ المـخـرـجـ فـيـ الـمـنـاسـبـاتـ الـتـىـ يـظـهـرـ فـيـهـاـ الشـبـحـ دـاخـلـ القـلـعـةـ لـيـذـ كـرـهـامـلـاتـ بـهـ أـوـصـاهـ بـهـ، اـكـتـفـيـ بـنـغـمـتـهـ فـيـ الـمـوـسـيـقـيـ الـمـاصـاحـبـةـ تـعلـوـ وـتـدقـ فـيـ ذـهـنـ الـبـطـلـ كـالـنـاقـوسـ .

وصورة المرأة من الصور الرئيسية في المأساة ، فهامت إذ يدبر «المصيدة» أى التمثيلية التي توقع عمه في استجابة تكشف عن جريعته ينصح الممثلين أن يجعلوا من أدائهم مرآة للإنسان في تلك السطور الشهيرة التي يتخذها بعض القراء دليلاً على نظرية شكسبير في الفن «إن البالغة تنحرف بنا عن الهدف ، وقد كان هدف الفن وما زال أن نظهر الطبيعة البشرية في المرأة فنبين للفضيلة ملامحها ونطلع الرذيلة على صورتها ورسم خطوط عصرنا ومنحنيات جسم الزمان الذي نعيش فيه » .

وقد نجحت خطة هامت في المصيدة وبلغ بالتمثيلية الملفقة مقصدہ ورأينا العم الآثم يتفحص نفسه في المرأة ، وقد استبدل المخرج بالمحراب في منظر الصلاة بعد المصيدة مرأة يناجي كلوديوس نفسه أمامها ويكشف أبعاد غدره وإن انصرف عنها يائساً لأنه ما زال متمسكاً بشمرة خيانته أى تاجه وزوجته .

وعندما يشرع في خديعة لايرتيس وتدبر مؤامرة لقتل هامت في مبارزة ، تلوح منه نظرة إلى المرأة التي كشف فيها نفسه ويرى صورته فيقذفها بيقية من شراب في كأسه ليطمس الصورة المعكوسنة في المرأة .

أما الملك الأم فتكتُر من النظر في مرآتها لتصلح زينتها ولكنها في الواقع لا ترى شيئاً أو بالأحرى لا ترى أعمق نفسها حتى يأتيها هامت في مخدعها بعد منظر المصيدة ويخبرها على تأمل أعماقها بتأمل الصورتين صورة أبيه وصورة عمه وهو يمسك الصورة كما يمسك المرأة وتشيح عنه حتى يطلعها في النهاية على صورتها الشوهاء .

والصخر كما أسلفنا من العناصر الثابتة في عالم هامت إلا أن المخرج يزيد في استخدامه للتعبير عن المأزق الذي وقع فيه هامت فهو في مناجاته لنفسه يواجه في مطلع المناجاة صخرة صماء . ثم زراه في لحظات الكشف يصعد سلماً منحوتاً في الصخر .

على أن التشبيه الرئيسي الذي يحكم غالبية لقطات العدسة هو تشبيه هاملت للبلاد تحت حكم عمه بالسجن ، فهو يسأل زميليه في الدراسة وقد استدعاها الملك للتجسس عليه .. ما الذي أدى بكلّا إلى هذا السجن ؟ وإذا يعجبان لهذا السؤال يؤكد لها أن الدنمارك سجن أو هذا على الأقل ما يشعر به .

وقد انهز المخرج كل فرصة ممكنته لتأكيدها المعنى بالوسائل البصرية ، فبوابة القلعة تنزل كالسجين أو المقصولة بعد دخول هاملت إلى القلعة في مفتتح الفيلم ، وتقف الكاميرا عندها لحظات تبدو فيها قضبانها المتقطعة تؤكّد معنى السجن وهي نفس البوابة التي تفتح ليخرج منها جسد هاملت المسجى في النهاية . وكثير من اللقطات التي تصور هاملت وأوفيليا في داخل القلعة تؤخذ إما من وراء شباك ذي قضبان أو من وراء درايزين ولعل أبرزها منظر اللقاء الذي دبره أبوها ووقف هو والملك يسترقان السمع ، فهاملت يظهر في هذا المنظر من خلف الدرابزين وهو سجين ، سجين حكم عمه أولاً وسجين نفسه وشوكوكه ثانياً ، وأوفيليا في بيت أبيها سجينه ، يلوح إلى جانبها طائر حبيس في قفص كما تلوح في حجرتها ستائر مطرزة بصورة غزال مطارد ، وأوفيليا سجينه تربية تمثل فيها يملية عليها كل من أبيها وشقيقها من ناصح خلاصتها ألا تطلق لعواطفها العنوان ، بل تحكم مصلحتها أساساً .. وأبوها يستخدمها للإيقاع بهاملت دون أن يحفل بمشاعرها أو يفكّر في أنه يمكن أن يكون لها رأى في الموضوع ، ثم هي في النهاية سجينه قفص حقيق تلبسه لها العجائز تحت ملابس الحداد الثقيلة ، ويجسم لنا آخر مراحل ضفت المجتمع والتربية التي نشأت عليها ، حتى تنهار تحت ثقلها جمِيعاً ويصيّبها الجنون . ودور أوفيليا من الأدوار التي تضافت الكاميرا وموسيقى شوستا كوفتش البارعة على إنجاجه وإضفاء معان بعيدة الغور عليه ، فقد اختار لها الموسيقار نغمة راقصة تدل عليها وتجعل منها دمية أى ماريونيت تحرّك حركات آلية محدودة تبعاً لعزف مرافقها العجوز ، وهذا القالب الذي صبت فيه نتيجة تربية صارمة من دواعي الترق في حياة هاملت ، فهو إذ يقصدها في مختته بعد لقاءه للشيخ لا يجد لديها معيناً ، وهي عاجزة عن مساعدته أو التصرف في غير الحدود المرسومة لها ، والوجه الآخر

لتربيه أو فيلما هو تربية أخيها ، فأبوه يلقى على مسامعه عند الفراق عدداً من النصائح تلخص في مبدأين : الاعتدال وتوخي مصلحته الشخصية في كل شيء ثم يرسل في إثره خادماً من أتباعه ليتجسس عليه وهذه التربية أحد مظاهر فساد المجتمع الذي يواجهه هاملت ولا يرى فيه إلا سجنا .

ومن مظاهر فساده الرياء ومداهنة الملك ، فالجميع يخلعون الحداد ولما يمض على وفاة هاملت الأب شهراً ، والجميع يوافتون على زواج الملك الجديد من أرملة الملك الراحل ويرقصون ويصخبون وابنه يسير بينهم حزيناً بلا حول ولا قوة ، وقد مكن تكنيك السينما المخرج من إبراز وحدة هاملت بين الجموع الصالحة من المراثين من أهل البلاط ، ففي موقف المناجاة الذي ينفرد بنفسه فيه على المسرح ليعلن للمتفرجين سخطه على ما يفعلون نراه في الفيلم يسير بين جموعهم ينظر إليهم ونحن نسمع صوت أفكاره في منولوج داخلي ، وقد تكرر ذلك في مناجاته لنفسه على أثر لقاءه لفريق الممثلين الجوالين .

ولم يكن في متذور المتفرج العربي أن يتذوق ترجمة الأديب الكبير بوريس باستراناك للنص ولكن كان في مقدورنا أن تسابع الموسيقى البارعة التي وضعها شوستا كوفتش لهذا الفيلم وقد دلت على فهم الموسيقار لدور هاملت في المأساة فيها خلاقاً ، فلحن الافتتاحية لحن جنازى بطولي يعزف مصاحباً رفع أعلام الحداد لوفاة هاملت الأب وهو اللحن الذي يعزف في الخاتمة عالياً متطوراً ليصاحب موكب جناز هاملت الابن ، ولن يسعنا في هذا المجال أن نقيض في تحليل موسيقى هاملت وعسى أن يتصدى لها من هو أهل لها ويكفينا أن ندرك أن الفيلم عمل فني رائع تضافرت على إنجاحه جهود عدد كبير من الفنانين كل في ميدانه ، فخرج إلينا معاصرأ بكل معنى الكلمة ، وكان خير تحية لشكسبير في عيده وخير دليل على أن الفن العظيم أكبر من حدود اللغة والزمان والمكان .

## المونولوج أو شعر المناجاة في مسرح شكسبير\*

من الأفكار الشائعة خطأً ييننا أن المونولوج في تراجيديات شكسبير الكبري من المناسبات التي أطلق الشاعر الإنجليزي فيها العنان لملكته الشعرية فوضع على لسان شخصه قصائد من الشعر ذات كيان مستقل عن الدراما . . تصلح دائماً لكتب المختارات . . ويجد فيها الممثل القائم بدور هاملاً أو عظيم أو مكبل أو ليه مناسبة ملائمة لاستعراض قدراته في فن الإلقاء . . وقد يكون هذا الخطأ من مخلفات مدرسة جورج أبيض في إخراج شكسبير . . وقد يكون ناتجاً من قراءتنا لمسرح هذا الشاعر في ترجمات لم تعن كثيراً بالنص الإنجليزي على حقيقته ( وهي حقيقة ما زالت حتى يومنا هذا قيد البحث ) بقدر عنايتها بمحظاه من البلاغة ونفخامة اللفظ تواري بها عجز الترجمة عن فك طلاسم النص الأصلي .

كان المونولوج (المناجاة) من مواضعات المسرح الإليزابيثي التي قبلها جمهور النظارة حينئذ واستخدمها شكسبير وغيره من كتاب المسرح للكشف عن أفكار الشخصيات وزيادة الشعور بالسخرية الدرامية أو التناقض الدرامي حيث يشارك الجمهور بعض الشخصيات المعرفة بجزء من الحقيقة لا يعرفه البعض الآخر، وقد ظلت المناجاة من مواضعات المسرح إلى أن اجتاحته تيار الواقعية بأضيق معانيها في أربعينيات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بقيام مسرح «الحائط الرابع» حيث يلقى في روع المشاهد أن ما يدور على خشبة المسرح نسخة طبق الأصل مما يدور في الحياة . . إلا أن نفس الفلسفية الفنية التي طردت تقليد المونولوج من خشبة المسرح أدت إلى ظهوره في فن آخر من فنون الأدب هو الرواية المروءة، فقد وجد بروست ومن سار على ترجله من القصاصين أن التصوير الواقعي حقاً للشخصية يحتم إبراز جميع أبعادها وليس أقلها ما يدور في عقلها من أفكار واضحة

أحياناً وبمهمة أغلب الأحيان ، وقد صحب هذا التيار الجديد في الرواية تقدم علم النفس وزيادة معرفتنا بالقوانين التي تحكم الإدراك والتفكير .. وبخصائص مجرى الشعور أو تياره .. فرأينا روائين يستخدمون المونولوج الداخلى مباشرة وغير مباشر في محاولات جريئة للاحاطة بالشخصية في جميع أبعادها .

### المونولوج والفنون الدرامية الحديثة :

وقد انتقل تقليد المونولوج إلى السينما بإمكاناتها الواسعة وقدرتها الفائقة على التمويه .. كأن يسمع النظارة المونولوج بينما الشخصية أمامهم على الشاشة تسير أو تقف مطبقة الشفتين مما يوحى إليهم أنهم ينصلقون إلى صوت أفكارها ... وقد عادت المنجاة إلى الظهور على المسرح الحديث في السنوات العشر الأخيرة كأثر من آثار مسرح بريخت الذي أخذ تدریجياً ينافذ إبسن وشو الغلبة في المسرح المعاصر ، ولعل أبرز سماته العزوف عن التمويه والاصرار منذ البداية على أن المسرح تمثيل (محاكاة) وليس نسخة من الواقع .. ويتبين لنا من هذه النظرة التاريخية السريعة أن المونولوج كتقليد مسرحي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنظرية الفنية للمسرح في مختلف العصور .. وأن إنكار المشاهد لواقف المونولوج أو قبولها مرتبط أساساً بنظريته هو عن المسرح .. أي بما يتوقعه هو من تقليد دقيق للواقع بمحاذيره أو تحرر من قيوده الضيقة للكشف عن حقيقة أعمق من أن يبينها التماس ظاهر الأحداث والأقوال .

### الوظيفة الدرامية للمونولوج :

تعود بعد هذا إلى دراسة المونولوج عند شكسبير بالذات ، كتقليد مسرحي أحسن الشاعر الاستفادة منه وسخره لأغراض درامية معينة يتميز بها مسرحه . ومن معاد القول أن الصراع عصب الحركة في مسرح شكسبير وغيره من كتاب المسرح ، وأن الصراع نوعان : هناك الصراع الخارجى الذى يبدو لنا من حوادث المسرحية كما تدور على الخشبة ، ثم هناك الصراع الداخلى الذى يدور في نفس البطل .. وهو يوازى الصراع الخارجى و يؤثر فيه ، و مونولوج المناجاة هو وسيلة

المؤلف في إخراج هذا الصراع الداخلي مسرحيًا ، فمن وظائف المواجهة إذن أنها أداة لتصوير الصراع النفسي تصويراً درامياً . . وقد كانت على هذا الأساس من تقاليد المسرح الإليزابيتي التي ورثها عن المسرح «الشعبي» في العصور الوسطى .

وقد يعيننا في فهم هذه الأصول الموروثة للمواجهة في المسرح الإليزابيتي أن نذكر نوعاً من المسرحيات الشائعة في إنجلترا في القرن الرابع عشر تسمى الأخلاقيات وقد ظلت لها بقائياً عثّل في القرى والمدن الصغيرة في المناسبات حتى أوائل القرن السابع عشر ، كان هذا المسرح الشعبي يصور ما يتنازع النفس الإنسانية من قوى موزعة ، خيره وشريره . . فشخصياته ترمز إلى هذه القوى وتسمى الكرم والبخل ، الطيبة ، الجشع ، الأعمال الطيبة وهي تصطرب فيها يديها للفوز بالبطل الذي قد يسمى «الإنسان» أو الإنسانية جماء ، وقد خلف هذا النوع من الدراما في أحد مناظر مأساة الدكتور فاوستس حلقة من حلقات التطور التي أدت إلى مونولوج المواجهة كما نعرفه عند شكسبير فقد صور كريستوفر مارلو بطلاً الدكتور فاوستس في موقف الصراع النفسي وقد وقف ملاك عن يمينه والشيطان مفisteوفيليس عن يساره . وكل منها يهيب به أن يتبعه ، وهذه هي الصورة الفجة لوقف المواجهة التي أحسن شكسبير استخدامها ، وبلغ بها درجة من الكفاءة الدرامية لم يبلغها كاتب المسرح في عصره . . ولنضرب لذلك مثلاً تلك المواقف في مأساة هكمب . . فلعلها أقرب ترجيديات شكسبير إلى ذهن القراء إذ عرضها المسرح القومي في العام الماضي ، كما درسها وما زال يدرسهاآلاف من طلبة الدراسات الأنجلizية عندنا كخير مدخل إلى دراسة ترجيديات شكسبير العظيمة .

وهكمب هي مأساة ذلك القائد الاسكتلندي البطل الذي يلتقي في طريق عودته من ساحة القتال بثلاث عجائز يبشرنه بأنه أمير جلاميس وأمير كودور وملك في المستقبل . . وفي صحبة مكمب قائد آخر يشاركه نهر النصر الذي أحرزه في قمع ثورة الأمراء الثارين وثبتت أركان عرش الملك الشيخ دنكان ، وتبشر العجائز

بانـكـو بـأـنـهـ سـيـنـجـبـ مـلـوكـاـ وـإـنـ لـمـ يـقـدـرـ لـهـ أـنـ يـلـبسـ هـوـ التـاجـ ،ـ وـتـلـمـسـ نـبـوـةـ  
الـسـاحـرـاتـ وـتـرـاـ حـسـاسـاـ فـ قـلـبـ مـكـبـثـ الـذـىـ يـعـلـمـ مـقـدـمـاـ أـنـهـ أـمـيرـ جـلـامـيـسـ .ـ ثـمـ ماـ  
يـلـبـثـ أـنـ يـأـتـيـهـ رـسـلـ الـمـلـكـ يـبـشـرـونـهـ أـنـهـ قـدـ خـلـعـ عـلـيـهـ إـمـارـةـ كـوـدورـ مـكـافـأـةـ لـهـ عـلـىـ  
بـلـائـهـ فـ حـرـبـ الـخـوـنـةـ ..ـ وـقـدـ كـانـ كـوـدورـ يـسـاعـدـهـمـ سـراـ ..ـ وـهـكـذـاـ تـحـقـقـ مـنـ  
الـنـبـوـةـ جـزـءـاـنـ وـبـقـيـ الـجـزـءـ الثـالـثـ وـهـوـ الـأـهـمـ يـغـرـىـ الـقـائـدـ الـهـمـامـ بـأـنـ يـقـفـزـ إـلـىـ عـرـشـ  
الـمـلـكـ وـهـوـ لـهـ كـفـءـ ..ـ وـتـلـعـبـ الـمـقـادـيرـ دـورـهـاـ فـ تـزـينـ الـجـريـمةـ فـ نـظـرـهـ إـذـ يـعـلـمـ  
الـمـلـكـ أـنـهـ سـيـنـزـلـ ضـيـفـاـ عـلـىـ مـكـبـثـ فـ قـصـرـهـ تـكـرـيـمـاـ لـهـ وـتـشـرـيفـاـ .ـ

وفي القصر نرى زوجة مكبت وشريكه طموحه وقد بلغها خبر النبوة تعد العدة لمؤازرة زوجها على تحقيقها .. ثم إذا جاءها خبراً عزماً الملك المبيت تحت سقف ييتها يقر قرارها على قتله .

المناقشة والصراع ..

ويقع موقف المناجاة الأول في هذه المأساة بعد لقاء مكبث برسول الملك وقد تحقق من صدق جزء من النبوة . . فهو يحدث نفسه متربداً بين فكرتين متعارضتين تلحان عليه هل سيلتخد من النبوة بشير خير يشير إلى أن السوء توازره وتبارك آماله ؟ . أم يرى فيها نذير هوة سحيقة تعمل قوى الشر على أن ترديه فيها . . ويصور المنولوج صراعه هذا (الفصل الأول — المنظر الثالث) ولكن لا يصل إلى قرار ، بل يكلّ أمره إلى المقادير تصرّفها كيفما شاءت . ولكن الظروف تلقى بمقابلتها إليه إذ يتخد الملك قراره بالنزول في قصره ضيفاً . . ثم يكون لقاوه بزوجته التي توازز قوى الشر في نفسه فتحرضه على اغتنام الفرصة لبلوغ مقصده . . وهنا يختدم الصراع في نفس البطل . . فهو ليس كزوجته التي عيّنت عيناه عن كل ما عدا التاج .. أما مكبث فعيناه مفتوحتان تريان المآخذ مواطن العثار . ويصور شكسبير معالم هذا الصراع في مناجاة مكبث الشهيرة في مطلع المنظر السابع من الفصل الأول . إذ يعدد لنفسه الأسباب التي تحرم عليه ارتكاب جرينته . . فهو يخشى القصاص يحمل به في الدنيا .. هذا بصرف النظر عن عذاب الآخرة ، والملك قريبه وضيقه في نفس الوقت . . وقد أغدق

عليه من نعائمه وكافأه كافية حسنة.. وهو ملك عادل وشيخ مستكين ، لا جبار ولا مستبد .. ويقر قرار مكتب العدول عن هذه الجريمة الشنعاء بعد أن صورها لنفسه في أبشع صورة . ثم يكون دخول زوجته التي تعود فترجح جانب الشر في نفسه .. وقد سلحت نفسها بكل ما تعرف فيه من طموح ومن حب لها .

وإذا أوى الضيف ومعيته إلى النوم وهجع كل من مالقصر .. سهر مكتب وزوجته يعدان العدة لما انتويا .. وزرى مكتب في موقف الخنجر الشهير وقد أوشك على المذيان .. تصرطع في نفسه قوتان : الملوسة والعقل السليم ، فهو يرى أماماه خنجرًا فلا يصدق عينيه ، ويحاول أن يمسكه بيده فتقبض يده على الهواء :

أهذا خنجر أراه أمامي ومقبضه في الاتجاه يدى !

تعال إلى أمسكك ! لا شيء !

ألا أمسك كما أراك . أم أنك خنجر من صنع خيالي . نساج زائف لعقل المحموم ؟

ما زلت أراك محسوساً كخنجرى هذا ( وتخيل دائماً أن المثل عند هذه الكلمات يخرج خنجره من غمده ) .

أتقودني في الاتجاه الذي أقصد .. وأنا الذي سيستخدم هذا السلاح ..

ما بال بصرى قد أضحي سخرية لحواسى كلها .. وقد يعدلها جميعاً !  
ما زلت أراك وعلى شفترتك ومرة بضنك نقط من الدم لم تكن عليك قبلًا ..

هذا محض خيال - إنها الفعلة الدامية التي تبعث هذه الرؤيا أمام ناظري .

ويتضح لنا صوت العقل السليم في هذا الجزء من المفلوج .. كما يتضح لنا أن الحركة فيه تسير في خطين مشتبكين . فمن ناحية نرى الصراع واضحًا بين العقل والملوسة ، ومن ناحية أخرى نرى رؤيا الخنجر وهي تقوى وتتضح أمام البطل

من رؤيا غامضة غير محددة المعالم إلى خنجر مشابه لخنجره يقوده في اتجاه فريسته، ثم إلى خنجر تساقط منه نقط الدم ، وهذا هو الشعر الدرامي حقاً ، إذ يصل مكث بعد يقينه من أن ما يراه ليس إلا هلوسة ناتجة عن توره الشديد إلى إدراك موقفه في عالم الإثم والشروع التي تخذل من الليل مرتعًا للجريمة ومن ظلامه ستاراً تخفي في ظله حتى « لا تنظر العين ماتقترب اليه » .

ويصل مكث إلى نوع من التوحيد بينه وبين عالم الشر أجمع ، يعبر عنه في بقية المونولوج فيكشف للمفترج عن أبعاد في شخصيته وحده في خياله يجعله أرهف الجميع حساً بشاشة جريمته التي يمضي إليها مفتوح العينين .

# الباب الثاني

## مقالات في المسرح

- ١ - بيت برناردا أليا على خشبة المسرح القويم .
- ٢ - توفيق الحكيم والسلطان الحائز .
- ٣ - شمس النهار بين المحرافة والواقع .
- ٤ - لعبة الحب : تحليل وتفسير .
- ٥ - قصر الشوق بين القصة والمسرح .



## بيت بر ناردا ألبَا على خشبة المسرح القومي (\*)

قرأت بسرور بالغ الإعلان عن إعادة عرض مسرحية بيت بر ناردا ألبَا من تأليف الشاعر الأسباني الكبير فيديريكو جارسيا لوركا ، وقد أحسن المسؤولون بمؤسسة المسرح بإعادة عرض هذه التحفة العالمية الفذة ونرجو أن يستمر عرضها طويلاً وألا يجعلوا الحكم في النهاية لشباك التذاكر . وقد عرضت هذه المسرحية في مفتتح الموسم هذا العام ، ولم تلق رواجاً يذكر بين جمهور النظارة لا لعيب في المسرحية فأعمال لوركا عموماً من أصلح المسرحيات الأجنبية للمسرح العربي ، إنما حدث أن أدوات الإعلام من صحفة وإذاعة وتليفزيون لم تختفِ كثيراً بالإعلان عن هذه المسرحية . ولم يسبق ظهورها أى تعريف بها يلفت إليها أنظار الجمهور وكتب عنها عدد من السادة النقاد ولكن تأخر ظهور ما كتبوا حتى قاربت مدة عرض المسرحية نهايتها ، كما اقتصر عدد من تصدوا للكتابة عنها في الصحافة اليومية على تلخيص أحداث الدراما بدون إبراز عناصر الجمال الفني فيها ، ولعل جمهور المشاهدين لا تفوتهم هذه المرة مثل هذه التجربة الفنية الفريدة — فمسرح لوركا كما أسلفنا يتلاءم كثيراً والترجمة إلى العربية . فهذا الشاعر الأسباني كان يكتب من تراث أدبي تدخله عناصر عربية كثيرة ، وكان في تصويره لحياة الشعب الأسباني بما له من تقاليد ذات أصول عربية عريقة في الأندلس — كان قريباً جداً من حياتنا ، وهذه المسرحية مثلاً « دراما عن حياة النساء في قرى إسبانيا » . ويمكن أن تصورها بحذافيرها — دراما عن حياة النساء في صعيد مصر مثلاً .

وكانت هذه المسرحية آخر ما خطه قلم لوركا للمسرح إذ كتبها قبيل مقتله على أيدي جنود الفالانج ( ١٩٣٦ ) بشهور قليلة . ويعتبرها كثيرون ذروة مسرحه وقد تخلص فيها عماداً من كثير من العناصر الغنائية والمحلية التي تميز

مسرحيه وأحكام بناءها وحدد رقعة الأحداث فيها ، فبلغ قمة من الإتقان لم يرق لها من قبل . . فالأحداث كلها تدور داخل جدران بيت واحد ، وتبدأ في اليوم الذي يصبح فيه بيت برناردا أليا بيته لا تسكنه إلا النساء ، فرب الأسرة قد مات ودفن في ذلك اليوم . . وأصبح على الأم أن تحكم البيت وتصرف شئونه ، فهي لم ترزق ولدا بل خمس بنات تتراوح اعمارهن بين التاسعة والثلاثين «أنجوستياس» والعشرين «اديلا» ولم تتزوج منهن واحدة .

ومن سكان البيت امرأة أخرى تمثل جيلا ثالثا هي الجدة «٨٠ سنة» وهي أيضا تحت حكم الأم لأنها عجوز مخرفة بلغ بها الخرف درجة الجنون ، فأضحت سجينها مزدوجا فهي رهينة حجرة موصدة لا يسمح لها بالخروج إلى الفناء إلا مساء .

وقد نجح عبد الله العيوطي في تصوير بيت برناردا أليا هذا على المسرح مستعينا بتوجيهات المؤلف ومضيقا إليها من خياله ما أبرز بمسات بارعة الشبه بين البيت وبين دير للراهبات من ناحية وبينه وبين السجن من ناحية أخرى ، وأكده صفة السجن فيه في الفصل الثالث تأكيداً مصاعفاً إذ ظهر سياج من الحديد في أعلى الجدران ، واصطفت حجرات الفتيات على الجانبين بأبواب رمادية كأنها زنازين الحبس الانفرادي ، كما أسقط البيت على المسرح وأظهر القرية والمروج الخضراء ونوافذ بيوت الفلاحين يلمع فيها الضوء مساء ، وكل ذلك ساهم مساهمة فعالة في خلق الجو المناسب للمأساة

وفي الحديث التقليدي بين خادمتين في مفتتح المسرحية يكشف لنا المؤلف من ظروف الأسرة ما يهمنا لتابعة الأحداث فنعرف أنها أسرة عريقة النسب ، لا يداريها في عراقة النسب أحد من غير أنها ، تحكمها أم محافظة متعالية . وفي هذا تكمن مأساة بنات برناردا أليا . . فقد أولين من عراقة النسب ما جعل أمهن تستنكف مصاهرة أسر دونهن مكانة فطرد الخطاب على قلتهم ، ولكن ليس لهن من الراء ما يجتنب خاطبها يمكن أن ترى فيه الأم كفها لبناتها .

ومنذ الفصل الأول ندرك أن مجتمع القرية يحكمه قانون أخلاقي مزدوج فما يحرم على النساء مغفور للرجال . النساء يطلبن الرجل ولكن في حيطة وتلصص ، فبنات برناردا ينظرن إلى الرجال من شقوق الفوافذ ، وبرناردا نفسها تتسمع أخبارهم من خادمتها . أما الرجال فيطلبون المرأة في صراحة وجسارة ، فالأخ المتوفى كان يرفع قميص الخادم خلف جدار الأسطبل والمعزون من الرجال يتهدّون عن معamuraة جماعية في حدائق الزيتون ، ولا بونشيا الخادم العجوز تعطى ابنها مالا ليصحب غازية إلى حدائق الزيتون « لأن هذه الأشياء ضرورية للرجال » أما إذا ظهر أن فتاة من القرية قد حملت سفاحا فالرجم نصيبيها والحرق بالنار ..

ويذهب فرانسيَا لوركا شقيق المؤلف إلى أن البطل الحقيقي لهذه المسرحية هو الرجل ، فإن أهم شخصية فيها هي شخصية الشاب بيبِي الرومانو ( ٢٥ سنة ) خطيب الأخت الكبرى وعشيق الصغرى ، ولكنه لا يظهر على المسرح بتاتا فهو ليس شخصية فردية بل رمزا « يعكس الأم والفتيات إذ تؤكد المسرحية فردية كل منهن » .

ويبي هذا يمثل عالم الرجال الذي ينطلق خارج أبواب البيت وتنتعلمه إليه نساءه جمِيعاً . وهو يأتي البيت خاطباً رسِيماً للأخت الكبرى مع أنها في التاسعة والثلاثين وهو - كما نسمع - في الخامسة والعشرين ، ثم هو يتلصص في الظلام عاشقاً للصغرى لأنها أجملهن ، ولا تقول هنا إنه أغراها فهي التي تصدت له ، كما أن بقية الشقيقات مدلهات بحبه ، وقد أحسن لوركا بالاحتفاظ به خارج المسرح .. نسمع به ولا زراه وكان تجسيده في شخصية بالذات كفيلا بإضعاف قيمة الرمزية .

وقد جعل لوركا من الحصان في الفصل الثالث خير معادل للذكورة التي يمثلها بيبِي ، فهذا الحصان يدق أرض الأسطبل فيهز جدران البيت حتى يكاد يقوض أركانه ، ويستمع النظارة إلى ما يثيره من ضجيج ، ويرون ما يرتسם على عيون برناردا وبناتها من قلق ، كل هذا في الفصل الأخير قبيل النهاية الفاجعة وأديلا تنتظر في قلق وشقيقها الشوهاء ترقبها بعين ماكرة ، وتأمر برناردا بأن يفك عقال الجوارب ( ٦ - الأدب )

ويترك طليقاً في الفناء حتى لا ينهاي البيت على رءوسهن ، وهو بهذا يصلح معاداً موضوحاً للذكر الذي قوض أركان بيت برناردا ألبـا .. فيبيـي هو الآخر يذهب طليقاً تحت الأغصان والنجوم اللامعة عندما ينكشف سره وسر أديلا ، أما الفتاة فتشنق نفسها حزناً عليه .

وفي هذه المسرحية أمثلة كثيرة لقيمة التعبير غير المباشر في العمل الفني يجدر أن يلتفت له الناشئون من كتاب المسرح ، فالجدة العجوز المخرفة هي التي تعبـر بصراحة عن موضوع المأساة لأنـها مخرفة لا تحكمـها تلك القوى الجبارـة التي تعـقل السـنة حـفيـدـاتها ، فـهيـ التي تـصـبـحـ مـطـالـبـةـ بـالـزـواـجـ منـ «ـ شـابـ جـمـيلـ عـلـىـ شـاطـىـءـ الـبـحـرـ»ـ وهيـ دـائـماـ تـقـرنـ الزـواـجـ بـالـأـنـطـلـاقـ إـلـىـ شـاطـىـءـ الـبـحـرـ ،ـ وـمـنـ الـوـاضـحـ أـنـ الزـواـجـ بـالـنـسـبـةـ لـحـفـيـدـاتـهاـ يـعـنـيـ أـولـاـ وـقـبـلـ كـلـ شـىـءـ الـخـروـجـ مـنـ سـجـنـ بـرـنـارـداـ أـلـبـاـ الـذـيـ تـحـكـمـهـ التـقـالـيدـ فـيـفـرـضـ عـاـيـهـ الـحـدـادـ عـاـنـيـ سـنـوـاتـ لـوتـ الـأـبـ .ـ

ولعل المأخذ الوحيد على إخراج فتوح نشاطي البارع لهذه المسرحية هو إبرازه الجدة كشخصية مثيرة للضحك مما يفسد وظيفتها الأساسية وهي التصریح بما يعتلـجـ فـيـ نـقـوـسـ الـأـخـرـيـاتـ ،ـ وـتـتأـكـدـ هـذـهـ الـوـظـيـفـةـ فـيـ الـفـصـلـ ثـالـثـ وـقـدـ اـحـتـدـمـ ،ـ الـصـرـاعـ وـقـارـبـتـ الـمـأسـاةـ الـذـرـوـةـ ..ـ إـذـ نـرـىـ الـعـجـوزـ تـتـسـلـلـ خـارـجـةـ مـنـ حـجـرـتـهاـ كـاـ تـسـلـلتـ أـدـيـلاـ لـلـقـاءـ حـبـيـبـهاـ ،ـ وـالـعـجـوزـ الـخـرفـاءـ تـحـمـلـ حـمـلاـ تـدـلـلـهـ كـطـفـلـ فـتـبـرـزـ جـانـبـ الـأـمـوـمـةـ الـجـيـسـةـ فـيـ صـدـورـ الـفـتـيـاتـ الـنـائـمـاتـ كـلـ فـيـ زـرـانـتـهاـ الـمـنـفـرـةـ .ـ

وقد كان الاقتصاد والتركيز رائد المؤلف في جميع المواقف تقريراً فالحوار بسيط في الظاهر ولكنه مشحون بالظلالي والمعانـى الخبيـثـةـ «ـ تـقـولـ الـخـادـمـ - مـثـلاـ إـنـ بـرـنـارـداـ عـلـكـ خـيـرـ قـطـيعـ فـيـ الـقـرـيـةـ وـلـكـنـ الـأـسـعـارـ لـلـأـسـفـ فـيـ هـبـوـطـ مـسـتـمـرـ»ـ وـيـدـرـكـ السـامـعـ لـلـوـهـلـةـ الـأـوـلـىـ أـنـ مـاـ يـصـدـقـ عـلـىـ قـطـيعـ الـمـاـشـيـةـ يـصـدـقـ أـيـضاـ عـلـىـ قـطـيعـهـاـ مـنـ الـبـنـاتـ الـلـاتـ تـدـهـورـ سـعـرـهـنـ فـيـ سـوقـ الزـواـجـ .ـ

ولا يقتصر لوركا في استخدامه لقوة الإيحاء على الحوار فهو يستخدمه ببراعة في إبراز معنى الأحداث ، في الفصل الثاني نرى الفتيات الحبيبات يطرزن

جهاز العرس كالمعتاد وإن كان العرس يبدو أملأً بعد منالاً من أي يوم مضى بعد فرض مراسيم الحداد على البيت . ونراهن يشكون من حرارة الجو داخل البيت ، ونسمع من الخادم أن النسيم يهب على الحقول نديا ، وتصل إلى أسماعهن أصوات من بعيد تدل على أن الحياة تصطخب خارج نوافذهن ، فالفالاحون الطلقاء سعداء بموسم الحصاد ، ويحمل النسيم إلى أسماعهن أغنية للحصاد ، فالدنيا خارج البيت تنعم بالخصب والثاء ، أما في داخله فالجو المحرق والصراع المجدب بين الشقيقات .. ويعقب موكب الحصاد موكب آخر كأنه الذير إن تجرؤ منهن واحدة على الاستجابة إلى دواعي الخصب في الموكب السابق ، فهذا موكب العار والفضيحة ، حيث ترجم الفتاة الزانية ويحرق موضع خطيبتها وبالغار . ويكون له أبلغ صدى في نفوس الجميع ، ويظهرنا على خبيئة نفوسهن من الأم التي تشوق بمترجمة بعذاب الخاطئة إلى أديلا الصغيرة التي تبكي طالبة لها الرجمة .

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى عزوف لوركا عن إظهار مناظر العنف على المسرح في هذه الدراما بالذات مما يضفي عليها روعة الفن السكلاسيكي الأصيل ، وهو يكتفى بالتلمس والتلميح والإشارة فيبلغ ذروة التعبير بأبسط الوسائل وأكثرها قصداً .. فتختفف فاجعة انتحار أديلا تم خارج خشبة المسرح ، وتعبر الخادم المرتاعة عمارأت بإشارة بليةفة إلى حنجرتها وبصلة متحشرجة على شفتيها وهي تحول دون الأم والدخول إلى حيث جنة الفتاة المشنوفة .

## توفيق الحكيم

### والسلطان الحائر (\*)

عندما عرضت مسرحية السلطان الحائر على خشبة المسرح القومي في العالم الماضي ، أثارت عرضها في نفسى سؤالاً يلح على كلما تعرضت لعمل جديد من إنتاج توفيق الحكيم : لماذا قدم الحكيم إلينا في بدء تطلعنا إلى القراءة على أنه «الكاتب الذاهل صاحب البرج العاجي» الذي يعيش بمنأى عن أحداث عصره ، لا يحفل بما يشغل بال مواطنيه من مشكلات . وكم خاضت المجالات المصورة في أوائل لأربعينات في حديث «راهب الفكر وعدو المرأة» و «صينية البطاطس» التي يفرضها اختباراً للمرأة الجميلة إذا شاءت الظفر به زوجاً !

ثم رأينا من تعرضوا له بالنقد الجاد يفيضون في الحديث عن مسرحه الذهني كمسرح تصطرب فيه الأفكار لا الأشخاص ، أفكار مجردة لا تمت إلى حياة هذا الجيل بصلة ، فإذا أتيح لنا أن نتعرف على أعماله بأنفسنا أدهشنا بعد كل هذا أن نجد فيه كاتباً حساساً مفكراً . يعيش مشكلات عصره وقومه ويدلى بدلوه فيها على مستويات مختلفة ، فلعل ما حدا البعض إلى اتهامه بالتعبد اللاهى في محارب الفن أنه لم يجتمع إلى التعبير المباشر إلا فيما ندر ، وانخذ لنفسه طريق التعبير الفنى السليم أى التعبير غير المباشر ، وهو لا يتعلق بالجزئيات ، بل يعمق المشكلة إلى لبها ليكشف عن العناصر الإنسانية الثابتة على مر الأجيال وعلى اختلاف ظروف المكان ..

والسلطان الحائر تمثل قمة في مسرح توفيق الحكيم إذ تجتمع بين المعالجة الفنية لمشكلة خطيرة من مشاكل الإنسانية وبين البناء الدرامي المحكم الذي يتميز بالحركة

والمفاجأة والتشويق ، فهو يتعرض لمشكلة الحكم ونوعه ومقوماته ، وهي مشكلة لا شك خطيرة قديمة كما أنها أيضاً معاصرة بمعنى أنها تشغل أذهان هذا الجيل بأسره ، وقد شغلت الحكيم فيها ييدو في مراحل متعددة من تاريخه الفني ، عالجها بصراحة في عدد من المقالات نشرت بالصحف سنة ١٩٣٨ وجمعها بعدئذ في شجرة الحكم وعالجها أو عالج بعض جوانبها في مسرحية لميزيس ثم ها هو يعود إليها في السلطان الحائز ..

ففي لميزيس رأينا الصراع يدور حول الوصول إلى الحكم وإلى أي مدى يمكن للخير أن يمسك بمقاييس هذا الكون بدون اللجوء إلى حيل « قيصر » ورأينا إيزيس الأم تثور في وجه المفكر المثالي الذي يرفض لحوريس أن يصل إلى الحكم إلا من طريق الشرف « إن خصمك في هذه المعركة رجل قوى مغامر ، بارع الوسيلة واسع الحياة ، وهو فوق ذلك مطلق اليدين يطعن بكل سلاح .. في حين أنا نريد أن نكتف حوريس بقيود الشرط ، ونقدمه لخصمه مغلول اليدين مكشوف القلب ». .

إذا كانت المشكلة في لميزيس هي الطريق إلى الحكم فهى في السلطان الحائز نوع هذا الحكم ، فالسلطان قد وصل إلى الحكم بطريق أو آخر وليس هذا ما يعنيها ، ولا شك في أنه حاكم عادل شجاع قد أبلى في الحرب وفي السلم ، يعزز به أعوانه وتحرص عليه رعيته إذ لا يوجد الزمان بمنته إلا قليلاً ، وعقدة الدراما هي هل يحكم هذا السلطان بالقانون أم بالسيف ؟ ، وهو المسؤول وحده عن هذا الاختيار والمحمل لتبنته وحده ، وليس عليه حرج أن يتبع أسهل الطرقين أو أصعبهما فلا شعبه ولا مستشاروه يعرضونه لأى ضغط . ولحظة الاختيار التي تمثل ذروة التوتر الدرامي في المسرحيات العظيمة هي اللحظة الرهيبة في حياة هذا السلطان الذي يتمثل له الجميع عن حب واقتناع :

الوزير : أنت مولانا وحاكمنا .

السلطان : نعم ، وتلك ساعتي المخيفة ! الساعة المخيفة لكل حاكم ! ساعة

يصدر القرار الأخير ، القرار الذي يغير مجرى الأمور ! ساعة أن ينطق بذلك اللفظ الصغير ، الذي يبت في الاختيار الحاسم ! الاختيار الذي يقرر المصير !  
السلطان الحائر ص . ٨٠ .

ولم يكن أسهل على هذا السلطان المحارب الشجاع من أن يعوض في طريقه معتمداً على السيف ولكنّه يذكّر في محتّنه أن : «السيف يعطي الحق للأقوى . ومن يدرى غداً من يكون الأقوى !!»

وقد اتّخذ الحكيم للتعبير عن هذه المشكلة الجديدة أبداً إطاراً يخرجها تماماً من حيز الزمان والمكان ، فهو يتّخذ لها الإطار الشرقي القديم ، ولكنّه إطار شفاف لا يحمل من معالم هذا الشرق إلا أسماء الشخصيات أو بالأحرى وظائفها : السلطان — الوزير — القاضي — المؤذن — الجلاد ، ولا يدعمه إلا الحديث عن الجوواري والنخاس والسلطان الراحل الذي دفع ألف دينار ثمناً للصبي الصغير ، وهو نفس الإطار الشرقي الشفاف الذي اتّخذه كثير من أدباء فرنسا في القرن الثامن عشر ستاراً يغلفون به قصصاً ترمي إلى النقد الاجتماعي أو السياسي أو التأمل الفلسفي في مكان الإنسان من الوجود وغير ذلك من الأغراض ، وهو التراث الذي أسهم فيه فولتير بقصص زاديج وكافادي وأسهم فيه منتسيكيو برسائله الفارسية وجونسون الإنجلزي بقصة رأسلاس فهذا التقليد الأدبي الذي ساد فرنسا على آثر ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر قد انتقل منها إلى الآداب الأوروبيّة الأخرى ، وظل قائماً وإن قلت سعة انتشاره حتى يومنا هذا ، وهو التقليد الذي كتب منه الحكيم شهر زاد سنة ١٩٣٠ والسلطان الحائر سنة ١٩٥٩ وليس أدل على ذلك من أن السلطان الحائر قد كتبت أولاً بالفرنسية وأننا نجد حتى في النص العربي عبارات مثل : « .. ولم يرق عليكم إلا تسليمي البضاعة المشتراء .. وإن أطلب تسليمها في المنزل ص ١٢٣ »

ويبدو لي أن إبراز التقليد الأدبي الغربي الذي تنتهي إليه

المسرحية من الأهمية بمكان إذ يعصمها من خطأ وقع فيه كثيرون عندما عرضت المسرحية في العام الماضي ، إذ نظر البعض إليها كما لو كانت مسرحية تاريخية تعالج فترة معينة من تاريخ المالك والنص المكتوب براء من هذا التفسير ، ولكن يبدو أن القائمين بأمر إخراجها على المسرح يحملون مسؤولية هذا الخطأ فقد ركبوا سلطاناً في الباس المسرحية ثوب الواقعية .

و كانت الملابس والمناظر بابرًا زها التفاصيل الدقيقة للثوب الشرقي تمثل محاولة يائسة للتمويل على المتفرج بأن مثل هذه الأحداث قد حدثت فعلًا كما أوردوا في مقدمة البرنامج اسم قاض من العصر المملوكي بيته وبين قاضي المسرحية بعض الشبه ، مما حدا بأستاذنا الكبير الأستاذ أمين الخولي إلى محاسبة كل من المخرج والمؤلف على تشويه شخصية مثل هذا القاضي الجليل .

والواقع أن المؤلف برىء من هذه التهمة ، لأن المسرحية رمزية تعالج مشكلة إنسانية تصدق في كل زمان ومكان ، وليس المثوب الشرقي فيها إلا مطية لهذه المعالجة ، والأحداث خرافية تماماً ولا علاقة لها بأى حادثة تاريخية إن وجدت ، ولم يعن الكاتب بأن يقنعنا بمعقوليتها أى يامكان وقوعها فعلاً ، بل هو على العكس من ذلك يؤكّد الصفة الخرافية فيها بإبراز عنصر « الأوضاع المقلوبة » فالمنظار الأول بين الجلاد والمحكوم عليه يؤكّد هذا العنصر فهو بثابة مفتاح لجو المسرحية ، فمنذ أن نرى الجلاد يطالب المحكوم عليه بأن يرفع عنه ويستحسن غناه ويستبيه الخمر على حسابه ، ندرك فوراً هذه الصفة في المسرحية ولا تقأ بعض الشخصيات تذكّرنا بهذا من حين لآخر فالسلطان يقول « نعم .. كل شيء اليوم يسير مقلوباً مع كوساً » ص ١٥٣ .

وتظهر براعة توفيق الحكيم ككاتب مسرحي في الطريقة التي يكشف بها  
هذا المنظر الأول عن الموقف الذي تسير منه الأحداث ، فالمحكوم عليه من نوع من  
الكلام عن مهمته وهو فيما يبدو لم يحاكم والجلاد العجيب ينتظر أذان الفجر كي  
يطيع برقبته وتدخل الغانية لتعديل المؤذن ، وبذا تتحقق للمحكوم عليه أن يحاكم

أمام السلطان ، ومن خلال المحاكمة تكشف تهمته للمتفرج وللسلطان والقاضى . وتهمته أنه قال الحقيقة ، والحقيقة أن السلطان — وهو من سلاطين المماليك — عبد لم يعتقد قبل وفاة مولاه السلطان السابق ، وكشف هذه الحقيقة يوقع السلطان وهو بطل المسرحية في مأزق الاختيار . إنه مأزق همت وما كثت وكل المشاهير من أبطال الدراما . والصراع في نفسه بين قوتين يمثلهما في الخارج القاضى الذى يمثل القانون ، والوزير الذى يمثل السيف أو السلطة التنفيذية .

ولتكن السلطان ليس هاملاً إنَّه محارب شجاع ولذا فهو يختار الطريق الأصعب ، ويدعُن للقانون وتبليغ براعة السُّكَّاتِ النَّدْرَوَةِ في إظهار المفارقة بين سطوة السلطان ومكانه ، وتعريفه في نظر القانون :

— القاضى : باعتبارك في نظر القانون متاعاً مملوكاً للسلطان الراحل . فقد أصبحت جزءاً من ميراثه ، وبما أنه توفي عن غير وريث ، فقد آلت تركة إلى بيت المال . وعلى هذا فأنت الآن متاع من الأمتعة المملوكة لبيت المال . متاع عقيم ، لا يدر ربحاً ، ولا يأتى بصلة . وإنى بصفتي أيضاً خازناً لبيت المال ، أقول : إنه قد جرت العادة في مثل هذه الأحوال على التخلص من المتاع العقيم ببيعه في المزاد حتى لا تضار مصلحة بيت المال ، وحتى يتتفع بمحصيلة البيع فيما يعود على الناس عامة والقراء خاصة بالنفع . . ص ٦٥ - ٦٦

والقانون — فيما يتضح للسلطان وللمتفرج فيما بعد — يفرق بين نوعين من التحايل فهناك تحايل مقبول لأنَّه في حدود حرفيَّة القانون وهناك تحايل مرفوض لأنَّه غير قانوني . فالقاضى الذى يرفض التواطؤ مع الوزير والسلطان والإعلان عن وجود حجة وهمية للعقل ، ويرفض أن يشتري الوزير السلطان في السر ، هذا القاضى نفسه يتحايل في حدود القانون بأن يضيف للبيع بالزاد شرطاً هو عتق المتاع المبيع (أى السلطان) في جلسه البيع نفسها ، ولكن الأمور لا تسير وفق ما يدبر ، إذ يرسى المزاد على نفس الغانيه التي أنقذت رقبة المحكوم عليه ؟ وهى ترفض توقيع حجة العقل وتقارع القاضى حجة بحججه ، تقارعه بالمنطق وتصر

على الاحتفاظ بذلك الممتع الذى دفعت فيه مالها ، وينذرها السلطان أنه فى هذه الحالة سيعتازل عن العرش ، وهكذا يتكرر مأذق الاختيار بصورة أخرى فى الفصل الثانى ، ويصبح على المرأة أن تختار إما أن تحتفظ بالرجل ملكاً خاصاً لها ، أو تدعه أو بالأخرى تسريحه ليقوم بوظيفته وواجبه نحو شعبه . .

وتشترط المرأة أن يقضى السلطان في بيته ليلة قبل أن تعتقه فيفرض عليها القاضى أن يكون ذلك عند أذان الفجر . وكما كان تأخير المؤذن سبباً في بدء حركة الحدث يكون تقديم الأذان سبباً في انفراج الأزمة وإيذاناً بتوقف الحركة فالقاضى الذى لا يفهمه من القانون إلا حرفيته يأمر المؤذن بالأذان بعد منتصف الليل بقليل ويطلب المرأة بإطلاق سراح السلطان . والسلطان نفسه يرفض مثل هذا التحایيل ولكن الغانية تضارعه كرمًا وتعتقه .

إن هذا التكرار في غير تشابه هو ما يضفي على المسرحية عنصر الاتزان الذي يميزها ويشهد ببراعة الكاتب في اختيار الشكل المناسب للدراما .

ولعل رسم حدودها في نطاق أذان الفجر لم يؤذن وأذان يرن في الأسماع عند منتصف الليل مما يؤكد العنصر الخرافى فيها وكأنها قصة من قصص شهرزاد التي يؤذنها صياح الديك بطلع الصباح فتسكت عن الكلام الباح .

### الشخصيات :

والحديث عن شهرزاد لا مناص يجرنا إلى الحديث عن شخصيات المسرحية . وجلها شخصيات عرفناها في ألف ليلة وغيرها من قصصنا الشعبي وعرفناها أيضاً في شهر زاد الحكيم نفسه . ولكنه في هذه المسرحية قد جردتها تماماً من أي صفات جزئية . فهو شخصيات وظيفية ، لا نعرف عن الوزير شيئاً إلا أنه مساعد الملك الذى يمثل السلطة التنفيذية . والقاضى أيضاً لا اسم له ولا ذات ، إنه القانون مجسماً ، ولم يتكلف الكاتب أن يموه على المتفرج أو القارئ بأن يجعل شخصياته

تاربخية أو يبرر سلوكها ، فain ذلك الوزير الذى كان يخاطب الشعب أيام سلاطين الماليك ، ويحدث الناس عن واجبهم القومى تجاه الوطن والسلطان ؟ إن الوزير شخصية معاصرة كـأسلافنا وهو يقاوم لـإخفاء الحقيقة فـيتأمر بإعدام المتهم قبل وصول القاضى والسلطان ، وإذا يحبط مسعاه زراه يتـأمر في الفصل الأخير بـطريقة عصرية جداً ، إذ يـؤلب الناس على الغانية ويشعل غضبـهم بأن يـختلق لها تـهمة عصرية من عنده هـى الجاسوسية ! ويـوازـيهـ فىـ الجـانـبـ الآـخـرـ القـاضـىـ الـذـى لا يـرىـ منـ القـانـونـ إـلـاـ حـرـفيـتـهـ ، وـيـثـلـ الشـعـبـ فـيـ المـسـرـحـيةـ شـخـصـانـ هـاـ الـخـارـ والـإـسـكـافـ وـهـاـ أـيـصـاـ يـمـثـلـانـ تـقـيـضـيـنـ وـإـنـ تـشـابـهـاـ وـلـكـنـ يـيـنـهـاـ وـبـيـنـ السـلـطـانـ وـحـاشـيـتـهـ بـوـنـ شـاسـعـ فـعـامـةـ الشـعـبـ مشـغـولـونـ بـأـمـورـ حـيـاتـهـمـ ، السـلـطـانـ بـالـنـسـبةـ لـهـمـ مـتـاعـ مـنـ أـمـتـعـةـ التـرـفـ (ـتـحـفـةـ)ـ ، وـلـاـ فـرـقـ بـيـنـ سـلـطـانـ وـسـلـطـانـ ، إـلـاـ أـنـ هـذـهـ الشـخـصـيـاتـ جـمـيـعـهـاـ تـصـغـرـ إـلـىـ جـانـبـ السـلـطـانـ وـالـغـانـيـةـ ، فـهـمـ عـمـادـ المـسـرـحـ حـقاـ ، وـقـدـ أـضـفـ عـلـيـهـمـاـ الـكـاتـبـ مـنـ فـيـضـ عـنـايـتـهـ مـاـ جـعـلـهـمـاـ مـثـالـاـ لـشـخـصـ المـسـرـحـ ، فـيـنـهـمـاـ مـنـ النـشـابـهـ وـالـتـضـادـ ماـ يـرـبـطـهـمـاـ رـبـطاـ مـتـيـنـاـ كـنـدىـنـ عـلـىـ اـخـتـلـافـ مـكـانـهـمـ فـالـسـلـطـانـ فـيـ عـلـيـائـهـ وـالـغـانـيـةـ فـيـ مـكـانـهـاـ الزـرـىـ مـنـ الـمـدـيـنـةـ يـيـنـهـاـ مـنـ أـسـبـابـ النـشـابـهـ مـالـاـ نـفـطـنـ لـهـ فـيـ بـدـءـ المـسـرـحـيـةـ . فـكـلاـهـاـ يـسـيرـ فـيـ الطـرـيقـ الـذـىـ اـخـتـارـهـ وـلـاـ يـحـفـلـ بـعـاـقـبـةـ الشـخـصـيـاتـ وـلـاـ يـجـدـ كـفـئـاـلـهـ فـيـمـنـ حـولـهـ . فـالـسـلـطـانـ يـرـفـضـ تـأـمـرـ وزـيـرـهـ وـيـسـمـوـ عـلـىـ تـحـاـيلـ القـاضـىـ ، وـهـوـ شـجـاعـ لـاـ يـعـرـفـ المـنـاـورـةـ ، أـمـاـ الـغـانـيـةـ فـتـكـشـفـ هـذـهـ المـنـاـورـاتـ وـلـاـ تـحـفـلـ بـهـاـ ، وـهـىـ لـاـ تـحـفـلـ بـمـاـ يـقـولـهـ عـنـهـاـ النـاسـ ، وـلـاـ تـبـأـ بـأـنـ تـشـرـحـ لـهـمـ الـحـقـيقـةـ «ـلـأـنـهـ لـاـ خـيـرـ فـيـ حـقـيقـةـ لـاـ يـصـدـقـهـاـ الـآـخـرـونـ»ـ وـمـنـ الـمـفـارـقـاتـ الـعـجـيـبـةـ فـيـ المـسـرـحـيـةـ أـنـاـ نـكـتـشـفـ فـيـ الـبـداـيـةـ أـنـهـذـهـ السـلـطـانـ الـمـهـيـبـ عـبـدـ «ـمـتـاعـ عـقـيمـ»ـ ، وـأـنـهـذـهـ الـغـانـيـةـ الـتـىـ يـسـخـرـ مـنـهـاـ الـجـلـادـ وـالـاسـكـافـ اـمـرـأـةـ حـرـةـ بـكـلـ مـاـ لـهـذـهـ الـكـلـمـةـ مـنـ مـعـنىـ ، وـهـىـ الـتـىـ تـفـجـعـ السـلـطـانـ حـرـيـتـهـ فـيـ الـنـهاـيـةـ كـمـاـ أـنـقـذـتـ رـقـبـةـ الـحـكـومـ عـلـيـهـ فـيـ الـبـداـيـةـ ..

وـقـدـ اـجـتـهدـ الـذـقـادـ فـيـ تـفـسـرـ مـاـ تـرـمزـ إـلـيـهـ الـغـانـيـةـ فـنـ قـائـلـ إـنـهـاـ الـحـرـيـةـ وـمـنـ

فائل إنها الشعب المصري ، وقد نجتهد فنقول إنها الفن فهذا أقرب إلى النص ، ولكن مثل هذا التفسير لا طائل تخته . . فليس من الضروري أن ترمي الشخصية إلى شيء آخر . إن الغانية امتداد لشخصية المرأة الأرية الشجاعة الفاعلة كما صورها في شهرزاد وفي إيزيس ، فهي تحرر الرجل أي تنقذه من عبوديته ، ولعل الشبه بين شهرزاد التي حررت زوجها من عبودية الشهوة والنسمة عن طريق الفن (القصص) وبين الغانية التي حررت السلطان بعد أن أطلمته على حياة الفن في بيته ، لعله شبه مقصود يشير إليه الكاتب من طرف خفي في ذلك الحوار الطلي بين السلطان والغانية في الفصل الثالث ، إذ تطلب منه أن يحكى لها قصته فيرد متعجبا « أنا الآن الذي يحكي القصص ! »

— ونم لا ؟

— حقا .. هذا ما ينبغي ! .. ما دمت أنا في وضع شهرزاد ! هي أيضاً كان عليها أن تحكى القصص الليل بطوله في انتظار الفجر الذي سيقرر مصيرها ..

— لا .. أنت السلطان دائما .. أما أنا فهي التي في وضع شهرزاد الحالسة دائما عند قدميك ..

والغانية التي تحمل تبعية الاختيار كما جملها السلطان امرأة من لحم ودم . حقا إنها ليست بغيا كما يظنهما أهل المدينة بل فنانة قبلت أن تدفع سوء السمعة هنا لصاحبة الفنانين من الرجال ، لكنها كما قلنا امرأة يطرد بها أن يكون لها ذلك الخطر في المدينة ، ولا تكاد تخلو بالسلطان حتى تسأله عن الحب في حياته ، وترتد آسفة إذ تعلم منه صراحة أن لا مكان للحب في حياة سلطان محارب مثله ..

أما السلطان فقد عمق الكاتب أبعاد شخصيته حتى لم يعد يقتصر على تهويل المحاكم ، بل أضفى على الإنسان . حقا إن يينه وبين شهريار توفيق الحكيم في ثلاثينات بعض الشبه ، إلا أنه شبه طفيف فشخصيته أبرز في معلمها وأكثر نضجا ، فهو لا يحجب الأرض بحثا عن الحقيقة بل يكشفها في عقر داره . فلا يصعبه أن يعرف نفسه عبدا في نظر القانون على ماله من جبروت ، ويغضي

في طريقه كالسهم لا يلوى على شيء يتقبل حرفيته على يد أضعف رعایاه ، ويعود إلى قصره وقد اكتسب لا الحرية وحدها بل ما هو أثمن منها وهو الحکمة .

إن مثل هذا المقال القصير ليقصر عن تفصيل براعة الصنعة المسرحية في السلطان الحائز ، وهي صنعة تقرن بعمق التفكير ، وبقدرة فائقة على صياغة الحوار الطلي واستكشاف المفارقة والفكاهة المداعنة إلى جانب السخرية اللاذعة في كل موقف ..

أمد الله في عمر الأستاذ الحکيم وغمرنا بفيفض إنتاجه فناناً مفكراً يحتل مكان الصدارة بين كتابنا كما عرفناه دائماً ..

## شمس النهار ..

### بين الخرافه والواقع (\*)

لعل كثيراً من القراء يشاركونا ذلك المزاج من الدهشة والترقب الذي تنتظر به عملاً كبيراً لتوقيف الحكيم في كل موسم ، وعندما طالعتنا شمس النهار في الجمعة الأولى من سبتمبر على صفحات «الأهرام» ، رأينا الحكيم قد عاد بنا إلى جوألف ليلة الذي استيق منه شهر زاد وركب عليه السلطان الحائر درة مسرحه بلا منازع ، رأينا في شخص شمس النهار تلك الشخصيات من القصص الشعبي التي رسخت في أذهاننا منذ الطفولة : الملك والوزير وبنت السلطان ، وقد اصطفاها توفيق الحكيم وطوعها لأغراضه الفنية حتى أصبحت من صميم أدبه واصطبغت بلون من خياله . فهذا السلطان يوجه إلى وزيره تلك الجملة الخالدة :

— قلت لك دبرني يا وزيرى

— التداير لله يا مولانا السلطان .

إلا أن سلطان الحكيم ليس كسلطان القصص الشعبي ، فهو يقف متذمراً إزاء هذه الجملة التي سمعها كما سمعناها مرات ومرات .

— سمعتها منك عشرين مرة ! طبعاً التداير لله ! لكنك أنت وزيرى وهذه وظيفتك ، تفكّر معى وتدبر لي . هل تريدين أن تقبض أنت المرتب وترك لي العمل يتولاه الله ... العمل السهل تقوم به والعمل الصعب تتخلى عنه الله تعالى .

— وأى بأس أن أسأل الله المعونة ؟

— ولماذا لا أسأله أنا مباشرة وأوفر المرتب؟

إن هذا الحوار الطريف في مطلع المسرحية يهينونا لأن هذا السلطان وذلك الوزير من نوع جديد لم يعرفه القصص الشعبي ، إننا بقصد تحييص لكثير من المسلمات التي نسمعها كل يوم بدون أن نلقى إليها بالا ، ويتبين لنا من حديث السلطان الضجر ووزيره الحائز أن الفساد قد استشرى في البلاد وأن السلطان مسئول خمنا عن هذا الفساد ، فهو الذي قال « هذه هي المرتبات الرسمية .. وبعد ذلك كل واحد وشطارته ». إلا أن الشطارة قد زادت على حدتها في نظره . وفي هذا الجو حيث لا هم لجميع إلا اقتناص المتعة من أي طريق ييدو سلوك الأميرة شمس النهار غريباً حقاً ، إذ يكشف لنا حديث السلطان مع وزيره أنها هي المشكلة التي تورقه فهي ترفض أن تسير على الطريق الذي اختطه الملوك لبناتهم ، وهي عنيدة صلبة الإرادة « عجيبة فريدة في توعها ، بربت في ركوب الخيل واللعب بالسيف وقراءة الكتب وإطالة التأمل والزهد فيها يعجب وبهر ». وقد اشترطت شمس النهار أن يمر أهل البلد من الرجال تحت شبابها كها لاختيار منهم زوجاً ، وهذا هو المأذق الذي يطلب الملك فيه المعونة من وزيره الحائز .

وموقف الأميرة العنيدة التي ترفض الزواج عموماً موقف معروف في القصص وهو العقدة التي تتبع منها قصص ألف يوم (ألف ليلة الفارسية) . أما الأميرة التي يمر الخطاب تحت شبابها كها فهي الأخرى من الموضوعات المألفة في ألف ليلة وقد جمعها المؤلف في شخص شمس النهار ثم جعل منها بطولة معاصرة ، لها سمات المرأة الجديدة كما صورها في مسرحه منذ العشرينات : « امرأة غير عادية ، ثائرة ، مبتسلعة ، تسخر من كل شيء ولا تحافظ إلا على أصول عقلها السليم أو غير السليم » (شباك التذاكر ١٩٢٦) وهذه المرأة الجديدة — سواء كانت تسمى عنان أم شمس النهار — حائرة لا تعرف ماذا تريد ، فالاميرة وأن رفضت الزواج التقليدي بغي من النساء تعيش في كنفة خاملة كما تعيش شقيقاتها إلا أنها لا تعرف بالضبط أي نوع من الرجال تطلب ، ولما كانت أميرة يملك أبوها رقب العباد فقد طلبت أن يفتح الباب لكل خطاب كي تختبر الجميع لتعثر من بينهم على مطلبها .

وقد ظهرت حنكة الحكيم كمؤلف مسرحي في أنه لا يظهرنا على تدابع  
الخلق في الأسبوع الأول من فتح باب القصر أمام الجمهور بل يرفع الستار في المنظر  
التالي عن قاعة القصر وقد انقض الزحام بعد أن عاد الخطاب خائبين مجلودين ،  
والسلطان ووزيره في حيرة من أمر هذه الفتاة التي لا يعجبها العجب . ويجد المؤلف  
بحالا لأن يقدم لنا عينات من العروض التي يضعها الرجال تحت قدمي الأميرة  
ليفوزوا بيدها : فالأول يعرض الثروة ويعبر عنها بلغة ألف ليلة ، فلو كان ما نطا به  
في كبد الرخ لا قتنصه لها ، ويبدو أن شمس النهار قد سُلّمت سيرة الرخ وسيرة  
جزائر واق الواقع والقصر المشيد على أعمدة من المرجان وكلها من المطالب العسيرة  
التي يزخر بها القصص الشعبي ، وهي في كل هذا زاهدة تسأل السؤال الواقعى  
الذى لا يجد له الخاطب جواباً : ماذَا هى فاعلة طول يومها فى قصر من رخام على  
أعمدة من المرجان فى جزائر واق الواقع ؟ أما الثاني فيعرض عليها سعادة الحب  
والأمومة لا في هذا العالم حيث « كل واحد وشطارته » ولكن في عالم  
**الأساطير والأحلام :**

— الحب — سعادة الحب . في عش جميل مريح . لا هو بالباذخ ولا هو  
بالصغير . لدينا ما يكفيانا لرغد العيش وأكثر . حقل واسع وحدائق غناء  
و جداول ماء . وبعض الخدم حولك موكلون بخدمتك وراحتك ، وستنجذب  
من الشاطر حسن ، شعرة من فضة وشعرة من ذهب . وستحسن  
والجمال ، إذا ضحكت طلعت الشمس وإذا بكت هطل المطر .

ويطرب السلطان ووزيره لهذا الكلام إلا أن الأميرة تفسد الصورة الأسطورية  
الشهيرة بتعليمها الساخر « يسلام ! » ولا تقبل ضماناً أنه رأى ذلك في النام  
وأن أحلامه لا تخيب . ويكون نصيبه الجلد مثل الذين سبقوه .

ويكون دخول الخاطب الثالث ايداناً بلحظه الانقلاب الدرامي **Reversal**  
فهذا الصعلوك لا يدخل طالباً متممياً كغيره من الخاطبين بل متهدياً يسأل :

— أين تلك التي تسمى شمس النهار؟

ولا يقول إن الزواج منها « حلم العمر ومنية الفؤاد » بل يقلل من شأنها ويهداها سائلًا لماذا اطلقوا المنادى في البلد ليستدعوه ويستدعوا غيره ويوقن السلطان وزيره أن الرجل سيلاق الجلد فوراً ولكنه يستثير فضول الأميرة لغراة تصرفه واختلافه عمن سبقوه :

— اسمع يا هذا؟

— يا هذا؟! أولاً أنا أسمى قمر الزمان ولكل أن تناديني بيا قمر . . .

— هذا استكث الحقيق؟

— وأنت؟ شمس النهار؟ هل هذا استكث الحقيق. ما دمت أنت شمس النهار فانا اذن قمر الزمان.

وهو يجرؤ أن يرد على سؤالها بسؤال :

— ماذا سأصنع بك؟ لن أصنع بك شيئاً. أنت التي تصنعين بنفسك ولنفسك. ماذا تحسين؟

ويعدد لها الأعمال المترتبة التي يتبعين على زوجة رجل فقير مثله أن تقوم بها . ويقبح أن هذا الرجل صنف لها مع أنه لا يملك إلا نفسه كما يقول (أى أنه حر) فهنى قد فتحت الباب لرجال المدينة « لتباحث وتستكشف » وهو قد قصد القصر ملبياً الإعلان ليبحث هو أيضاً ويستكشف ، وهو يستهين بالجلد ويعتبر الكارثة حقاً أن يفوز بيد أميرة مثلها ولا يريد أن يصبح حاكماً ، كل هذا يقلب لها الأفكار التي اعتادتها رأساً على عقب كما فعلت هي بما اعتاده أبوها وزيره ، وقد أصبحت هي التي تطلب الارتباط به وتنتمي بالخروج معه إلى العالم الفسيح ، وهو يهرب من هذا الارتباط ثم يقبل على مضمض أن يقال إنها خطيبان دراء لكلام الناس .

ويشتمي الأمر بأن يتحداها :

— أنا لا أهرب أبدا ، إنني اعتدت مواجهة جميع المكاره . . .

— أنا رجل شجاع . أنا حقاً لا أحمل مثلك سيفاً ولكنني شجاع ! إذا كنت شجاعـة حقاً فأقدمي . أقدمي ما دمت مقتنعة بالفكرة ، اجعلـي قصرـك خلف ظهرـك وسـيرـي ! سـيرـي !

ويشترطـ عليها أن تخرجـ معـه مجردـة منـ الخلـى والـمـقـاعـ لا تـحـمـلـ منـ قـصـرـ أـبـيهـاـ شيئاـ إـلاـ ردـاءـ جـنـدـيـ بـسيـطـ وـسيـفـاـ زـهـيدـ الـثـنـ ، وـيـسـدـلـ السـتـارـ عـلـيـهـاـ وـقـدـ خـرـجاـ إـلـىـ الـخـلـاءـ لـيـبـدـءـاـ مـنـ الصـفـرـ !

والفصل الأول كـما ظـهـرـ فـيـ اـهـرـامـ الـجمـعـةـ (٤ / ٩ / ١٩٦٤) يكونـ وـحدـةـ درـامـيـةـ قـائـمةـ بـذـاهـهاـ ، بـارـعـةـ التـركـيبـ ، وـيـصـلـحـ لـانـ يـكـونـ مـسـرـحـيـةـ قـصـيـرـةـ مـنـ فـصـلـ وـاحـدـ ، تـتوـفـرـ فـيـهـاـ جـمـيعـ شـرـوطـ المـسـرـحـ الجـيدـ ، فـآخـرـهـاـ مـتـواـزـنـ مـعـ أـوـلـهـاـ وـيـنـاقـضـهـ ، وـفـيـهـاـ مـنـ الـمـفـارـقـاتـ وـالـحـرـكـةـ الـمـسـرـحـيـةـ مـاـ يـظـهـرـ بـرـاعـةـ الـحـكـيمـ فـيـ التـركـيبـ كـماـ عـهـدـنـاهـ فـيـ مـسـرـحـهـ .

ولـستـ أـدـرـىـ هـلـ كـتـبـ الـفـنـانـ ذـلـكـ الفـصـلـ أـصـلـاـ كـمـسـرـحـيـةـ قـائـمةـ بـذـاهـهاـ ثـمـ حـلـلـهـ أـنـ يـتـبعـ شـمـسـ النـهـارـ فـيـ رـحـلـتـهـ حـتـىـ تـعـودـ إـلـىـ قـصـرـ أـبـيهـاـ وـقـدـ اـكـتـسـبـتـ الـخـبـرـةـ وـتـعـلـمـتـ الـحـكـمـةـ ، أـمـ أـنـ هـذـاـ الـظـنـ مـنـ بـابـ «ـالـاجـهـادـ»ـ الـذـيـ يـنـعـيـهـ الـفـنـانـونـ عـلـىـ النـقـادـ ، وـعـلـمـ ذـلـكـ عـنـ الـاستـاذـ الـحـكـيمـ .

وـنـحـنـ لـاـ نـحـلـكـ إـلـاـ أـنـ نـسلـمـ بـأـنـ الـفـصـلـينـ الثـانـيـ وـالـثـالـثـ لـاـ يـضـارـعـانـ الـفـصـلـ الـأـوـلـ فـيـ بـرـاعـةـ تـرـكـيـبـهـ وـقـوـةـ الـدـرـامـيـةـ ، وـلـاـ فـيـ ذـلـكـ الـفـكـاهـةـ الـصـرـفـةـ الـتـيـ تـنـبـعـ مـنـ الـتـنـاقـضـ فـيـ مـوـقـفـ الـشـخـصـيـاتـ ، بـدـوـنـ أـنـ يـشـقـلـهـ بـحـوارـ تـعـلـيمـيـ ، وـتـعـبـيرـ مـبـاـشـرـ عـنـ مـضـمـونـ الـمـشـكـلـةـ .

وـلـنـ تـجـدـ فـيـهـاـ مـوـقـفاـ وـاحـدـاـ يـضـارـعـ فـيـ فـكـاهـتـهـ ذـلـكـ الـمـوـقـفـ الـذـيـ يـهـرـبـ فـيـهـ قـرـمـ الـزـوـاجـ ، مـحـتـجـاـ بـأـنـهـ مـفـلـسـ ، فـاـذـاـ عـرـضـتـ عـلـيـهـ شـمـسـ النـهـارـ أـنـ يـقـرـضـهـ مـوقـتاـ رـدـ أـنـهـ لـاـ يـحـبـ الـزـوـاجـ بـالـدـيـنـ !

السلطان — إنه رغم كل شيء رجل صريح . أىصح إرغامه على ما لا يريد ؟

الوزير — الموقف حله بسيط . يجلد ويذهب إلى حال سبيله مثل الآخرين .

شمس — ولماذا يجلد ؟

الوزير — يذهب بدون جلد

شمس — إنه نجح

السلطان — إنه يرفض الجائزة

شمس — أنها ليست جائزة . ولم أقدم نفسى جائزة . إنما هو شرطى للزواج . وهو الذى أخل بالشرط من ناحيته .

الوزير — اسمع يا رجل : تجلد أو تتزوج ؟

شمس — ما هذا الحق ؟ سيقول لك أجلد

قر — طبعاً هذا لا يكلف درها

ان الفصل الثانى يمثل نقطة الضعف الحقيقية في المسرحية لأن محاولة إظهار التجربة التى تمر بها شمس النهار لتحول من أميرة مدللة لا تعرف ما تريد إلى امرأة قادرة على أن تخلق رجلا في الفصل الثالث وعلى أن تتنازل عن فرصة الحياة مع الرجل الذى أحبته في سبيل بلدتها وشعبها قد اكتنفها بالضرورة هزىء من التبسيط ، وأثقلها الوعظ والتعليم . من جانب قر الزمان في الجزء الأول ، ومن جانبها معاً زاء الصراف وزميله في الجزء الثانى .

ولم يظهر هذا العيب بجلاء في النص المكتوب لأن القارئ حر يطلق خياله العنان ، يضفي به على التجربة أبعاداً عميقـة وعلى الطبيعة المحيطة بشمس وقر ما يشيره ذكر شجرة التفاح والأنسان الأول في كفاحه للبقاء من تداعى المعانى يجعل منها آدم وحواء هبطا إلى الأرض حدثياً ، لا يعوقه المنظر الواقعى ، ولا حر كات

أشخاص من لحم ودم عن الاستمتاع بطلاؤه حــوار الحكيم وتأملاته الفلسفية .

إلا أن الفصل الثالث يعيد الازان من جديد إلى المسرحية ، ويجمع الفصلين الأول والثاني في وحدة جديدة ، اذ يكرر في اختصار النمط Pattern الذي يسلكهما ، نعط الخروج من القصر المغلق إلى الخلاء المفتوح ، ومن أسر الذات الحاورة في أمرها تختبط في تيه الشك نتيجة لدور أنها في فلك النفس الضيق ، حتى ينما لها من يخاطب فيها الإنسانية الأصيلة خالية من برج الساطحة وأردان التقاليد ، ويخرج بها إلى العالم ال רחב للتعرف لنعة العمل والتأمل . وتدرك أن عليها واجبا إزاء الجميع ، إلى جانب ما لها من حقوق .

و شمس النهار على هذا الاساس تنقسم إلى قسمين متشابهين في البناء ، وبداية الفصل الثالث تshell العودة إلى موقف البده في المسرحية ولكن على مستوى جديد وهو تكتيكي اعتدناه من الأستاذ الحكيم ، وهذا التقابل مع المفارقة والاختلاف هو المولد للحركة الدرامية في مسرحه .

فالأمير حمدان في قصره يعاني مما كانت تعانيه شمس النهار أو بالأحرى مما يقابلها في عالم الرجال ، فقد سئمت نفسه الطعام والشراب وملاذ القصر المعادة ، وقد سمع بشمس النهار وبما يكتنف الوصول إليها من صعاب ، فتاقت نفسه إليها وزين له خياله أن تلك المرأة بعيدة المثال هي بعيتها التي لا شفاء لروحه من دونها ، وحيرة شمس النهار في تحديد الصفات التي تطلبها في الزوج تقابلها حيرة الأمير في تخمين الميزة التي يمكن أن تغيرها بالزواج منه ، وكثير من حديثه مع تابعه يعيد إلى الذهن ما دار في الفصل الأول في قصر السلطان نعمان ، ومن مظاهر التوازي والاختلاف بين القسرين أن هذا الأمير يعلم هو الآخر أن الفساد قد استشرى بين موظفي قصره وأولئك تابعه ووزيره — «ومع ذلك فأنت تقاضى مرتبًا حسنة خلاف . . . أنت فاهم وأنا فاهم» .

وتقوم شمس النهار في هذا الفصل بالدور الإيجابي الفاعل ، الدور الذي لعبه معها قر الزمان في القسم الأول من المسرحية ، وتضمر شخصية قر بجانبها حتى ينحصر دوره في الغيرة الحمقاء من الألفة الناشئة بينها وبين حдан ، وقد أحسن الكاتب في المهاية الأصلية للمسرحية بعض عقد هذا المثلث لتعود شمس النهار إلى بلد़ها وتقوم بواحبها ، كما يفعل حدان وينصرف دنان أو قر الزمان إلى حال سبيله ، لأنَّه لا يقبل أن يعيش في قصور الملوك وليس غريراً عاطفياً حتى يأخذ الأميرة لتعيش معه في كوهه وكأنَّ الاستاذ الحكيم يؤكِّد لنا بهذه المهاية البليغة ، أنَّ المشكلة ليست مشكلة زواج أميرة أو أمير ، وهي ليست قصة حب أميرة لصعلوك أو غير ذلك من الحبكات المعادة التي اعتدناها في أفلام السينما وقصص المجالات .

الآن هذه المهاية فيما يبدو لم تعجب مخرج المسرحية الذي أصر على أن يزوج البطل الصعلوك بنت السلطان في آخر المسرحية فأفقدها بذلك كثيراً من الأعماق وضرب عرض الحائط بكل المشكلات التي أثارها الكاتب في نصوص المسرحية ، والا فماذا كان منطق إدخال قصة الأمير حدان والقرية المسحورة يفك الخبز طلسم سحرها والرشوة والشعور بالواجب وكل ما أثاره الكاتب من مشكلات حيوية لا تمت إلى قصة حب الأميرة والصعلوك بصلة ؟ ومن الواجب في حديثنا عن شمس النهار أن نفرق بين الأثر الذي تتركه في نفس القارئ ، وأثرها في نفس المشاهد المسرحية كما يعرضها المسرح القوْمِي . إنَّ قارئ النص يدرك للوهلة الأولى أنَّ الحكيم - كما عودنا دائماً - يدلُّ بدلوه في مشكلات عصره ، ولكنه كفنان أصيل يعرف خطراً التغيير المباشر على قيمة العمل الفني ، قد اختار لمسرحيته جواً بعيداً كلَّ البعد عن الواقع الذي نعرفه . وهو إلى ذلك ذو جذور راسخة في القصص الشعبي وهذا الجو الخراقي لا يحدده زمان ولا مكان ، وهو لذلك يصدق على كلَّ زمان ومكان .

حقاً إنَّ في قصص ألف ليلة سلطاناً يدعى الملك النعمان رزق ابنة نشأت على

الحكمة ومقارعة العلماء حجة بحججة ، وخرجت من قصر أبيها متنكرة في زي الرجال  
لت Hajj إلى بيت الله الحرام في صحبة أخيها ضوء المكان ، إلا أن اسمها لم يكن شمس  
النهار بل كان نزهة الزمان ، وكان دندان اسم وزير أبيها لا يخاطبها ، وخروج  
الأميرات في زي الرجال سواءً أكن مسلمات أم نصرانيات ، أمر شائع مأثور  
في ألف ليلة ، إلا أن كل هذا لا يعني أن هناك أدنى صلة بين شخصيات مسرحية  
الحكيم ، وبين هذه الشخصيات الشهيرة من ألف ليلة فتحن هنا بإزار شخصيات  
عصرية تتعانى من مشكلات عصرية وإن ألبسها المؤلف ثوباً أسطوريًا يتبع له من  
المبالغة والتهويل ما يؤكّد موضوعه ويضفي عليه ثوبًا من الفكاهة الطلية يخفى وراءه  
الحقيقة المرة .

وليس أفكه ولا أبلغ من معالجته لمشكلة الرشوة ، والاختلاس أو بالأحرى  
مشكلة الذمة وهي بلا جدال من أهم المشكلات المعاصرة في حياتنا سواءً أطلقنا عليها  
اسم الوعي الاشتراكي أم الضمير الجماعي ، فتحن على أي حال تتحدث عن نفس  
الشيء الذي يتحدث عنه قر الزمان في الفصل الثاني ولا يفهم ملاحظة الخزانة  
ومساعدة من أمره شيئاً ، وتقشى خراب الذمة بين المواطنين حتى سرت حبال  
المشاق وحدوات الخيل (أو قل طاسات السيارات) فكاهة من نوع اللامعقول ،  
ولكنها مقبولة ممكنة في الإطار الخراقي الذي اختاره الحكيم ، ولعل كلمة خرافية  
هي المفتاح الحقيق لفهم هذه المسرحية فهي تنتمي إلى طبقة كاملة ودمنه وأمثال  
سلیمان الحكيم فهل إذ طلع علينا الاستاذ الحكيم في الموسم القادم بحوار يجريه  
على لسان الطير والسباع عمد الاستاذ فتوح نشاطى إلى زرع غابة من الورق المقوى  
على خشبة المسرح وإلياس الممثلين جلد الأسد أو الحمار أو الثور ؟

وقد أشفق كثيرون على كل من المخرج والمؤلف عندما نشر في الصحف أن  
خرج السلطان الحائز سيمقوم بإخراج شمس النهر ، وقد نعينا عليه حينئذ إخراج  
هذه المسرحية الفلسفية كما لو كانت مسرحية تاريخية يبحث لها عن الأسانيد في  
كتب التاريخ فما بالك وأحداث السلطان الحائز لا تخرج عن حجرة في بيت الغانية

وساحة صغيرة أمام البيت، أما شمس النهار فتشمل رحلة في المروج الخضراء، وصيد سكك كبيرة من نهر وتنظيف السمكة وشوائها وتصعيدها في قل ومدينة مسحورة كمدينة النحاس، وكلها أشياء لا يصح تقديمها واقعياً إلا على شاشة السينما والأستاذ فتوح نشاطي مخرج قدير ، وهو يمتاز بأسلوب محمد في الإخراج ، ويفخر بأنه مخرج كلاسيكي لا يحيد عن أسلوبه أمام إغراء «المودات» الجديدة ، وهو في هذا حق تماماً، وإن ننسى له إخراجه المبدع لسرحيات كلاسيكية البناء كبيت برناودا أليا ، الموت يأخذ إجازة ويحمل به في هذه الحالة أن يرفض من النصوص المسرحية ما لا يتلاءم وأسلوبه في الإخراج ، أما إخراج شمس النهار بأسلوب الحافظ الرابع فتجربة مأهلاً الفشل المؤكد وظلم لكل من المؤلف والمخرج والممثلين .

إن التقدم التكنيكى قد جعل من الفنون المساعدة أركاناً هامة في الإخراج المسرحي اليوم فالاضاءة والمناظر والموسيقى المصاحبة أصبحت تلعب دوراً أساسياً في نجاح العمل المسرحي ، ولم يعد دور القائمين بها يقتصر على طلبات المخرج وإرشادات المؤلف في أضيق المحدود ، بل أصبحت لهم من المساهمة الخلاقة ما يثير أضعف النصوص .

وقد حظى المسرح بحماية الدولة تنفق عليه بكرم وتحميته من الاعتبارات التي تدفع بالمسرح التجارى إلى التقتير في تفقات الإخراج ، ولم تخيل وزارة الثقافة على رجال المسرح بالبعثات إلى الخارج ولا بفرص الاطلاع على الجديد في هذا الميدان عن طريق الزيارات القصيرة ، واستقدام الفرق الأجنبية ، وإذا كانزى العاملين في المسارح الأخرى التي تعتبر ثانوية إلى جانب المسرح القومى — نراهم يجتهدون في نقل الجديد المبدع وتقليده فمن حقنا أن نطالب المسرح القومى بجزيد من الجهد في هذا الميدان .

إن تصميم المناظر بطريقة واقعية صارمة قد أفقر النص المكتوب بدلاً من أن يغطيه ، وقد ظهر أثر ذلك واضحاً في مناظر الخلاء وقد عمد المصور إلى تقلييد

وأقع المنظر بحذايروه، ولكن لم يكن بمستطاعه أن يوهننا أن شجرة التفاح شجرة حقيقية أو أن النهر نهر حقيق و كان الأجدر به أن يعمد إلى الإيحاء بدلاً من التفصيل، وقد خانه التوفيق في تصميم الملابس لنفس السبب وقد تكون مضبوطة تاريخياً ولكن في أي عصر نضع شمس النهار وفي أي بلد؟ وهل اقتصر لباس الشرق من الصين إلى المحيط الأطلسي خلال القرون التي سبقت ظهور البذلة وربطة العنق ، اقتصر على هذا الطراطير الحمراء والسوداء والصدرى المزركشة واللحى الكثيفة التي تخفي وجوه الممثلين وتجعلهم أشبه بالهرجين في الرفة وهل كان من الضروري لباس الدفرواي وهو المثل القدير تلك الجبهة يخفي فيها وتعوقه عن الحركة وإخفاء جل وجهه بعمامة ضخمة كعامة الشيخ من المفود، وجعله إذ يسلطني على العشب تحت الشجرة المزعومة ينام في خط عمودي على الخط الفاصل بين الخشبة والجمور لا يبدو منه إلا حذاؤه في وجه المشاهدين؟ .

ألم يكن من الممكن الاقتصاد بعض الشيء في الألوان الحمراء والخضراء في ملابس الرجال وإضفاء بعضاً من اللون الزاهي على ملابس شمس النهار ، التي ظهرت أغلب الوقت في معطف أسود كالمعجل حركاتها خالية من أي جمال . إن ظهور المرأة في زي الرجال تقليد مسرحي قديم كان يستخدم في الماضي لإظهار مفاتن الممثلة التي تقوم بالدور، في وقت كانت الملابس الفضفاضة تغطي جسمها حتى القدمين ، وكان من الممكن أن تبدو شمس النهار جميلة رشيقه حتى في زي الرجال لو تعاون المخرج والرسام على معالجة المسرحية معالجة تجمع البساطة إلى الخيال وتستهدف جمال الخط والحركة بدون زحمة من الزخارف والتفاصيل التي تعقل خيال المشاهد بدلاً من حفظه على الانطلاق .

## لعبة الحب

### \* تحليل وتقدير \*

تعرض فرقة المسرح الحر مسرحية لعبة الحب من تأليف الدكتور رشاد رشاد، والمُؤلف يحكى منصبه كأستاذ للادب الانجليزي يفسر الأعمال الفنية العظيمة لطلابه ليظهرهم على سر صنعتها، وبحكم ما نتوقعه منه من اطلاع واسع على روائع المسرح في الخارج يضع نفسه في موضع لا يحسد عليه مؤلف . . ولعل كثيرين من شاهدوا المسرحية كانوا ينتظرون ارتفاع الستار ولسان حالم يقول « فلنر الآن ماذا كتب الأستاذ الذي يتمسك بالقواعد والأصول عند النقد » ولذا فقد كانت المسرحية امتحانا عسيرا للمؤلف ولفرقة المسرح الحر ولكن الجميع اجتازوا هذا الامتحان بنجاح ملحوظ كما يشهد بذلك جمهور المتفرجين الضاحك كل ليلة .

ولعل أهم ما يلفت النظر في هذه المسرحية أنها حديثة بكل ما تنطوي عليه الكلمة من معنى إذ نجد أن المشاهد يتذوق المسرحية على أكثر من مستوى فهناك المستوى السطحي الذي يتعتم غالبية المشاهدين يضحكون لأزمة عصام بين زوجة وعشيقه كما يضحكون للأزمة مشابهة في مسرحيه من مسرحيات الريحاني مثلا، ويضحكون للمأزق الذي يقع فيه الدكتور زكي الذي يغازل فتاة من وراء قضبان النافذة ولا يجد سبيلا للوصول إليها إلا بدفع مهر ٣٠٠ جنيه ليحصل على الفتاة « في الحال ، » كما يضحكون لحركات السيسى افندي كاتب المحامى الذى يتظاهر بالبسيط ليستغل الأسرة الغنية ويفوز بابنته الصغيرة الجميلة التى تمثل بالنسبة له « أميرة تسكن في قصر عالى » .

على هذا المستوى يجد كثيرون من المترجين متعة فائقة في مشاهدة المسرحية ويغادرون المسرح وقد قضوا وقتا طيبا يشعرون أنهم أنفسهم التذكرة لم يضع هباء، لكن المشاهد المتخصص سرعان ما يدرك أن تحت هذا المستوى الظاهري مستويات أخرى من المعنى تكشف عنها تلك الشبكة المعقدة من العلاقات بين الشخصيات كما يكشف عنها بناء المسرحية وهو بناء وضع بحق وائقان هندي محكم، كما تكشف عنها الرموز المنتشرة في تسييج المسرحية والتي لم تحسن الفرقة إبرازها مع الأسف.

### وحدة الموضوع :

ولعل من أول مقومات التصميم المتقن لبناء المسرحية هو التزام الكاتب بوحدة الموضوع التزاماً صارماً فليس في المسرحية جملة أو شخصية أو حدث لا يخدم المحور الأساسي وهو موضوعها.

الموضوع هنا هو علاقة الرجل بالمرأة وهو موضوع قديم شغل المطوريه الفنانين في جميع العصور ولن يفتئ يشغلهم ما دام في الدنيا بشر خلقهم الله من ذكر وأنثى « يدبون في الأرض وينسلون البنين والبنات » .

ولكن موضوع علاقة الرجل بالمرأة موضوع واسع له أوجه متعددة ولذا فقد التزم الكاتب بوجه واحد منه فاقتصر على علاقة الرجل بالمرأة في مجتمع متتطور تغيرت ظروفه فتغيرت تبعاً لذلك قيم بعض أفراده ونكص بعضهم عن متابعة هذا التغير ، والنها كصنون هم بطبيعة الحال أصحاب الامتياز في الأوضاع القدية ، أي الرجال .

فالرجال في المسرحية يلعبون لعبة الحب وهي طريقة مهذبة يقنعون بها طلبهم للمرأة في صورته الغيرية التي كان يعرفها أجدادهم .

وتنوع شخصيات الرجال في المسرحية حسب طريقة كل منهم في ممارسة

اللعبة و تختلف شخصيات النساء حسب موقفهن من اللعبة وبين هذه الشخصيات علاقات متشابكة من التقابل والتشابه والتضاد رسمت بدقة الفرجار والمسطرة . .

### الشخصيات :

فن الرجال نرى الدكتور زكي رجلاً جاوز الخمسين لا يعترف بأى ارتباطات عائلية أو طبقية ولا يؤمن بالحب بل يرى أن العلاقة بين الرجل والمرأة لا تعدو أن تكون « مجرد فعل ورد فعل » ويستشهد بالكلب الشهير الذي يجري ريقه لكل عظمة ، وهذا الرجل بالرغم من مركزه وثرائه وثقافته – الطبية على الأقل – لا يختلف كثيراً عن الخادم « العبيطة » التي تستجيب استجابة بدئية مباشرة لنداء الجنس ترسله دقات طبلة حريش الطبال وتنطق بنفس كلام الدكتور زكي عندما تقول « من هو راجل وأنا ست؟ » والدكتور زكي برفض الزواج أصلاً ولكنه يلعب لعبة الحب مع الفتاة نجف من دراء قضبان النافذة ولا يرى فيها إلا فرحة وهو في هذه الحالة ديك طبعاً . . وهو يلعب اللعبة ما وسعه ذلك ويرى العقبات التي تقف في طريقه كالمتساوية ، فإذا كانت باباً مغلقاً بحث عن مفتاح، وإذا كانت استحالة الوصول إلى هدفه بدون زواج قبل الزواج ودفع المهر ببساطة مادام يملك في جيشه المال . . فالزواج بالنسبة له ليس إلا وسيلة من وسائل الوصول إلى المرأة . .

ثم هناك عصام المهندس الناجح الذي لعب لعبة الحب يوماً مع نبيلة ثم تزوجها فأصبحت بعد ذلك لا تصلح طرقاً ثانياً في اللعبة . . وهو يحبها كزوجة ولكنه معها « في منتهى الأدب » وهو يخدعها لأنه باعترافه لم يستطع أن يخلص لها أكثر من شهرين على بعض « حاجات طيارى كلها ما كنتش ياقدر أحوش نفسى عنها »

ولذا فقد أخذ لنفسه عشيقه إحدى قريبات زوجته ، يخرج معها ، ويغار عليها ولا يستطيع التخلص عن إحداها وهو ينظر إلى شجرة الشمس في الحديقة ويجد

لها صدى عاطفيا عميقا في نفسه :

— شوف الشجرتين دول حلوين ازاي؟ ييـكـبـرـواـعـبعـضـ يومـ بيـومـ  
وسـنةـ بـسـنةـ وـيـزـهـرـوـ . . فـيـ مـقـمـهـ اـجـمـالـ وـالـنـصـافـةـ . .

فلو كان عصام يعيش من حسينين سنة مضت لما كانت له مشكلة ولجمع بين زوجتين في عصمته وضم إليهما ثالثة ورابعة ولعاش سعيداً وسط حريميه ، ولكنه الآن يعيش في خوف وخداع . . ولعصام كشخصية وظيفة أخرى إلى جانب وظيفته كزوج وعاشق ، فهو أخ يحرم على اخته أن تلعب لعبة الحب لا جادة ولا هازلة فهو يطرد الشاب الذي يأتيه خطيباً لأنّه يحب ، ويحبس الفتاة في البيت فلا تذهب إلى المدرسة ثم يكل أمر دورسها إلى السيسى أفندي ظنا منه أن اختلاف الطبقات سياج منيع يحتمي الفتاة من لعبة الحب ، كما أنها اللعبة مقصورة على رجال طبقته .

والسيسى أفندي هو الشخصيه المقابله لعصام فله في المسرحية وجهان وجهه الحب ووجه الأخ ، وهو كاتب محامي فقير يسكن في حجرة في حدائق المنزل ولا يكاد يتعامل مع أهله إلا من بعيد ، رجل مستشيخ -- أو هكذا يبدو لأصحاب البيت الكبير -- إذا رأهم أخرج مسبحته وهمهم بالأوراد وتحتات عن الشياطين ، فيرون له ويؤمنون جانبه .

وهو يحب اخته نجف في حجرتها الصغيرة ويدير المفتاح في الباب ولا يخرجها إلا مرة كل شهر . . وهذا السيسى أفندي يحب سوسن اخت عصام يحب فيها جمالها وطبقتها وملابسها الحرير ، يحبها كأميرة تسكن في « قصر عال »

— يا حلاوة لسانها الصغير الطعم ولا رجل فيها اللي زي القشطة .. قشطة وعسل .. صينية داخلة وصينية طالعة .. وايدها الناعمة اللي زي الحرير ف-chan حرير . . وعز ما لو ش آخر . . البيت ده كله حبيقى بتاعى .

وهو يلعب مع الصغيرة لعبة الحب معتمداً على بديهية شهيرة لا يفتأ يرددتها عن النار إذاجاورت الحطب ، وهو الوحيد بين الرجال الذين ذكرناهم الذى ينوى أن يقلب اللعب إلى جد لأن له في ذلك مصلحة .

وفي المسرحية رجلان غير هؤلاء يمثلان قطبين متناقضين للعبة التي يلعبها الجميع . أحدهما حريش الطبال الذي يقوع طبلته في مفتتح الدراما فيهيج في النفوس ذكرى الإنسان البدائي يطلب الأنثى في بساطة بدائية ، و تستجيب له الخادمتان استجابة جنسية مباشرة ، وهو هنا لا يلعب لعبة الحب بالمرة بل يجتذب الخادم عائشة التي تستجيب إليه استجابة أنشوية مباشرة و نعلم أنه تزوجها واستولى على مصوغها ثم طلقها وتزوج امرأة أخرى وإن كانت « حولة و وحشة » لأن عندها « فلوس كثير ». .

ويقابله على الطرف الآخر من المحور الطبيب الشاب الدكتور مراد الذي لا يريد أن يلعب لعبة الحب في الظلام ، فهو يحب سوسن و يريد أن يخطبها ليحبها في النور حتى يحصل على عمل مناسب ( عندما يظهر مراد على المسرح ويصر على إضاءة الأنوار يختفي صوت طبلة حريش تماما ) ولعل المؤلف أراد أن يظهر في الطبيب الشاب رجل المستقبل الذي يقلب اللعبة إلى جد ، ولكنه لا مكان له الآن في هذه البقعة من الكون ، أى في منزل عصام والدته حميدа هانم ذلك المنزل الذي يحيط به سور أبيض تعلوه أسلاك شائكة ( كما ورد في النص المطبوع ) ولذا قال الجميع ( عدا نبيلة ) ينكرونه ويعتبرونه « حرامي » ولا تقوى حبيبته التي نشأت في هذا « السجن » على تحدي سجانيهما والذهاب معه .

والنساء يمثلن بطبيعة الحال الطرف الثاني في لعبة الحب ، والنساء إما شابات يشترين في اللعبة كغالبية الشخصيات النسائية في المسرحية أو عجائز يتفرجن وتمثلهن السيدة حميدة هانم والدة عصام ، والشابات لا يقبلن أن يكون الحب لعبة لأهن الخاسرات في هذه الحالة ، وإذا قبلن الدخول في اللعبة مع الرجال فهذا دائما إلى حين ، وهدفهن في النهاية أن يقلبن اللعب إلى جد ينتهي بالزواج .

أما حميده هانم فهي تمثل منطق جيل سابق من السيدات آمن بأن « كل

الرجال عينهم قارنة » ولا فائدة من محاولة اثنائهم عن الجري وراء النساء فلا مانع لديها من أن يلعبوا لعبة الحب على شريطة ألا يخلطاها بين اللعبة والزواج ، وسيجدون الزوجة الأصيلة العاقلة في انتظارهم في بيتها دائماً وعلى شرط ألا تكون إحدى بناتها طرقاً في اللعبة بأى حال من الأحوال .

وتناقضها على خط مستقيم نبيلة زوجة عصام ، فهي ترفض التفرقة بين الحب والزواج رفضاً باتاً ، وهي جامعية مثقفة تمثل « المرأة الجديدة ». تؤمن بالحب كأساس للزواج وتملك الشجاعة على الجهر بما تؤمن به ، ولكن فهمها للحب يبدو قاصراً لأنها تصوره على أنه مجرد إحساس ، ولو كان فهمها للحب أكثر نضجاً لما وقعت في حب رجل كعصام أصلاً ، وإيمانها بقدرة الحب الخارقة على بث القوة في النفوس يعميها عن نقطة الضعف في شخصية سوسن ، فتظن أن في الفتاة الصغيرة القدرة على مواجهة أخيها وأمهما بمحبها .

ونبيلة ترى أن الأساس الوحيد للعلاقة بين الزوجين يجب أن يكون الصدق والاحترام المتبادل ولذلك ترفض أن تنزل إلى مستوى التجسس على زوجها مع أنها تverse لأنه لم يعد يلعب معها لعبة الحب ، وتشك في أن في حياته امرأة غيرها ، وعندما تكشف لها خديعة زوجها في نهاية الفصل الثاني إذ تراه يلعب لعبة الحب مع صديقتها تطرحه عنها كما تطرح الشال ، فقد أصبح بالنسبة لها رجلاً غريباً لا تربطها به أية علاقة .. وهي بهذا تقف كحفيدة مصرية لنورا بطلة إيسن الشهيرة التي غادرت زوجها عندما تكشف لها على حقيقته .

ونبيلة مرهفة الإحساس ينتابها نوع من الحدس الغامض بقرب وقوع حادث ضخم يحول مجرى حياتها ، فنراها في عصر ذلك اليوم تذكر منظر الشمس الغاربة في رأس البر وهي تنطفئ في البحر كقرص النار فتشير الذكرى أشجارها ، وكان شيئاً في داخلها ينذرها أن شمس جبهها لزوجها ستنطفئ هي أيضاً في ذلك المساء وتقول لزوجها « الليلة دى مثلًا أدى إيه أنا خايفه أنها تنهى » .

وفعلًا لا تنتهي تلك الليلة إلا وقد تغير كل شيء في حياتها وحياة شخصيات المسرحية جمعاً.

ومقابل نبيلة نجد شخصية لولا عشيقه عصام وهي سيدة متزوجة هجرها زوجها جرياً وراء النساء فاتخذت عصام لها حبيباً على أمل أن يتزوجها يوماً، وعصام يلعب معها لعبة الحب في الخفاء ولكنها هي تريده أن تدفعه للعب في النور كي ينتهي إلى الزواج وتمهيداً لذلك تحصل من روجها على الطلاق وهي تفهم عصام جيداً فتلعب أمامه دور الغانية الملعوب المدله بحبه ، ولكنها في نفس الوقت تشير غيرته حتى تدفعه إلى تحديد موقفه وتواجهه في النهاية بقولها :

— ماهو لا أنا لانييلة ..

ولكنه يخدها في لحظة الاختيار ويدهب وراء زوجته فتركته هي أيضاً لأنها تدرك أن المسألة بالنسبة له ليست إلا لعبة .

وشبيهة لولا في المسرحية هي شخصية نجف أخت السيسى افندي فهي أيضاً تجاري الرجل في اللعبة ولكن إلى حين .. فنجف تقف وراء قضبان الماذفة تتسم للدكتور ذكي وتقبل منه المدايا ولها من هذا هدف واضح هو أن يتزوجها في النهاية « في الحال » .

والسيسى افندي يحبسها في الحجرة ويدبر المفتاح ولكنها ليست سجينه برغمها فهو تؤمن بضرورة مايفعله أخوها وتصبح في وجه الدكتور ذكي :  
— يادى العيبة .. يادى العيبة أنا يبقى معايا مفتاح ثانى !

وعندما يحصل الدكتور ذكي على مفتاح للحجرة ويدخل إليها تطرده بعنف وتفاق الباب ، ثم تعود إلى اللعب معه من خلف القضبان ، فهي تدرك أنها « بضاعة » يستحسن أن تبقى بعيدة عن متناول يد « الزبون » حتى يدفع الثمن ويتسلى صك الملكية ، وربما كانت الوحيدة من النساء التي تخرج من اللعبة « كسبانة » لأنها فهمت نوايا الرجل على حقيقتها فلم تجاذف باللعبة إلا من خلف القضبان .

وفي مقابل نجف أخت السيسي زوج سوسن أخت عصام وهي بنت مدارس صفيحة غريرة تحاول أن تلعب لعبة الحب كما قرأت عنها في الروايات، ولكن إذا جد الجد لا تستطيع مواجهة أخيها أو التخلص من أسرتها والزواج من مراد لأنها ليست ناضجة الشخصية كنبيلة مثلاً.

ويجلسها أخوها في البيت لتدراك دروسها تحت إشراف السيسي أفندي ولكن السيسي أفندي يلعب معها لعبة الحب وهي تنساق إلى اللعب معه مدفوعة بوحدهما، وقد جذبها إليه حديثه عنها كأميرة جميلة يتداه هو في جها خاضعاً ذليلاً. وهي شخصية هستيرية فعلم عرضاً أنها حاولت الاتسحاق عندما فشل أملها في الزواج من الطبيب الشاب، وتهار سوسن تماماً عندما تبصر أخيها يقبل لولا وتفهم حقيقة سجائرها المتكبر الذي قال يوماً:

— ما عندناش بنات بحب

وفي نوبة هستيرية تسلم قيادها للسيسي وتختفي معه في الظلام.

ويتبين من هذا العرض الذي أوردها للشخصيات أنها جميعاً ضرورية تساهم في إلقاء مزيد من الضوء على موضوع الدراما كما تشارك في دفع عجلة الأحداث في طريقها المرسوم.

الحدث :

يبدأ الفصل الأول بنقطة البداية الفعلية للحدث ويبدو ما يواجهنا عندما يرتفع ستار صورة مصغرة للعالم (الغني في قصره والفقير في كوخه) والمسافة بينهما شاسعة على صغرها لا يقطعها السيسي أفندي إلا بعد تردد طويل، الغني يعامل الفقر متواضعاً (عصام) أو متضاحكاً (زكي) أو متلطفاً (نبيلة) والفقير يضع على وجهه قناعاً من المسكنة ويخفض بصره وهو يحادث عصام بك وجميده هائم.

ولكن طبلة حريش تقعري إيدانا بيده تحرك الأشخاص من أماكنهم هذه المرسومة ، إذ يبدو أن الستار قد ارتفع عنهم وهم حقا في بداية هذه الحركة ، فالدكتور زكي يصل عائدا من السعودية ويبدأ مباشرة في مغازله نجف .

ولولا عشيقة عصام تعود من الاسكندرية وقد حصلت على الطلاق من زوجها فهى تضع عصام أمام مفترق الطرق ، ومراد يتقدم خطبة سوسن فيطرده عصام ويقرر حبس الفتاة في المنزل ، والسيسى أفندي يعلن أن قد آن الأوان ، لبدء حركته ويقنع عصام ببناء حجرة أخرى تلعب دورا في تنفيذ خطته في الفصول التالية ، وحرish الطبال قد اتفق مع عائشة الخادمة على السفر معا في أول الشهر بعد أن تقبض مرتبها .

ولا ينتهي الفصل الأول إلا وقد أرسى المؤلف جوانب الموضوع وقدم جميع الشخصيات على الخشبة وأبرز معالمها ، وفصل ملائمها المميزة التي تنبئ منها الأحداث ، وأشار من طرف خفى إلى الطريق الذى سيدفع فيه عجلة الحدث .

وفي الفصل الثاني نرى نفس المنظر ، نفس البقعة الممثلة للكون مصغرا ، وقد مضى على حوادث الفصل الأول قرابة شهرين ونصف ، وقد اتضحت ملامح اللعبة التى يلعبها الرجال فى ثلاثة خطوط متوازية ، فالدكتور زكي ما زال يغرى أخت السيسي بالهدأيا وهى تقبلها فرحة ولكنها تعتصم منه وراء الباب المفاسق ، وعصام ما زال يلعب على الجبل بين زوجته وعشيقته ، والسيسى يخلع قناع المسكنة مع أخت عصام ويغيرها بحدث معسول عن حبه لأميرة رقيقة حبيسة قصرها ، وتجتمع هذه الحيوط وتشتبك فى ختام الفصل الثانى فى ليلة عيد ميلاد عصام حيث يبلغ الموقف قمة التأزم .

وينفرج هذا التأزم فى الفصل الثالث فلا نجد شخصية واحدة بقيت فى مكانها من « مصغر الكون » فلا الغنى يقى فى قصره ولا الفقر لزم كوهه وقد صعد السيسى أفندي « الغلبان » وأخته « البت نجف » على رقبة أهل الحسب والنسب .

فالدكتور زكي الذي ظن أنه يستطيع أن يحصل على نجف « فرحة » ساعة بصلة من أكواز النرة المشوى ، دفع فيها ٣٠٠ جنيه تقديرًا وعدًّا « ٣٠ ورقة عشرة » .

وعصام الشاب الغني الناجح ، الذي يقف سيداً في بيته حاكماً لحرمه ، يقف وحيداً هجرته كتابها ولا يقتصر « هبوطه » على هذا المستوى ، بل نرى أنفه في الرغم ساعة يكتشف أن السيسى أفندي « الغلبان » الذي كلفه هو في غفلته بالإشراف على دراسة اخته قد أغواها وتزوجها .

وها هو ذا يواجهه قوياً قد طرح عنه قناع المسكنة يمسك بيده قسيمة الزواج .

أما سوسن فقد نزلت من شرفة « قصرها العالى » لتدخل حجرة السيسى وتقف مكان نجف وراء القضبان وسجانها الجديد يدير المفتاح في قفل الباب ، يصاحبها صوت عويل حميدة هانم التي رأت عالمها القديم الراسخ ، عالم الأصول والتقاليد والمواجز المنيعة بين الطبقات ، رأته ينهار في لحظة أمام عينيها .

ويجدر بنا أن نشير إلى الجهد المحظوظ الذي بذلته فرقه المسرح الحر في تقديم هذه المسرحية كما ساهم الديكور الشاعرى الحديث الذى صمم رءوف عبد المجيد فى إبراز ما يتميز به هذا العالم الصغير من فروق فالفيلا والكشك وشجرتا المشمش بخطوطها البيضاء النظيفة ومن خلفها ستائر دار الأوبرا الفاخرة تقف شامخة أمام الحجرة الصغيرة الكئيبة التى تقف نجف وراء نافذتها المتداعية ، وكان إخراج على الغندور دقيقاً أميناً على نص المسرحية وضع نصب عينيه خدمة المعنى كما يراه المؤلف فعلاً ولكنه للأسف لم يعن بإبراز المستويات الخفية لهذا المعنى ، فترت كثير من الرموز التى وضعها الكاتب كفاتيح لهذه المستويات الخفية بدون أن يلتفت لها كثير من النظارة .

ولعل أوضح مثال على ذلك شال نيميلة الذى يظهر في نهاية الفصل الثانى كمعادل موضوعى لعلاقة نبيلة بزوجها وهى تلقىه للولا عندما ترى عصام يقبلها قائلاً ( م ٨ - الأدب )

( خدى أهه ) ثم تلقى لولا بدورها عندما يتركها عصام ويحرى وراء نبيلة ثم تزقه سوسن في هياجها رمزاً لأنهيار صورة أخيها في حيالها .

ولعل الشال معادل ضعيف لا يصلح أصلاً للعبير عن كل ما تحمله علاقة نبيلة بزوجها من معان ، ولكنه حتى بصورته الحالية كان جديراً ببعض الاحتفال .

وقد كان المخرج موافقاً إلى حد كبير في اختيار المثل المناسب للشخصية المناسبة فبرز منهم التطاؤ في دور السيسى افندى فجعل منه البطل الحقيقي للمسرحية وظهرت هدى عيسى كامكانية جيدة للا دور النسائية الجادة ، وأجادت فوزية ابراهيم كعادتها دور الفتاة البلدى ، أما آمال زايد فقد أجادت كعادتها في دور الأم والحماة وإن كانت فيها ييبدو قد نسيت إلى حد ما طبقة حميدة هانم في دفاعها الأخير عن ابنها أمام زوجته فبالغت في درجة « الردح » قيد أعمله .

## «قصص السوق» بين القصة والمسرح (\*)

القصة والمسرح لونان مختلفان من فنون الأدب وإن جمع بينهما تصوير الشخصيات من خلال الحوار والأحداث ، ولكل من هذين الفنين وسائله الخاصة في التعبير **Medium** . فالقصة الطويلة تعتمد على البناء البطيء المتمهل وعلى حرية الكاتب في الانتقال من مكان إلى آخر ومن الحاضر إلى الماضي وبالعكس وقدرته على النفوذ إلى أعماق شخصياته ليكشف عن مكنونها ويحمل دوافعها وعلاقتها ويستطيع الكاتب أن يتبع الأحداث في أكثر من خيط يفرقها حيناً ثم يجمعها ، ويتيح له طول القصة أن ينسج أحداها على مهل ويوارد فيها من الشخصيات الثانوية والأحداث الفرعية ما يخدم بناء الشامخ في مجموعه ، ولست أعني بهذا أن القصة الطويلة لا تلتزم بالوحدة التي تتطلبها في كل عمل فني فهناك وحدة البناء ووحدة الجو ووحدة المعنى الذي تعبر عنه القصة .

وسيلة الكاتب في توصيل المعنى اليانا هي الكلمة المكتوبة تنتابها في مئات الصفحات ، وقد خلونا إلى الكاتب تماماً وسلمناه زمام خيالنا وهو يكثُر من إيراد التفصيلات ليساعدنا على أن نقيم بناء القصة بانفسنا في الخيال ، ويعكّرنا أن نقطع حبل القراءة في أي وقت نشاء لنستعيد ما قرأناه أو لنستحضر في خيالنا صورة الشخصيات كما تراها لأذهاننا ، وقد انضج الكتاب جانباً لنعود إليه بعد ساعات أو أيام .

أما المسرحية فأمرها مختلف وإن اشتراكها مع القصة في تصوير الشخصيات ورسم الأحداث ، ووسيلة الكاتب في التعبير مختلفة فهو يعتمد على الحركة وعلى التقليد الحي للأحداث ، والنص المكتوب ليس إلا جزءاً من المسرحية الكاملة ، والكاتب فيه مقيد بعدد محدد من الساعات ورقعة محددة من المكان ، وعليه

أن يكون شديد الاقتصاد في شخصياته ، شديد التركيز في أحداثه ، ولذا وجب عليه أن يتلزم بحدث واحد يكون محور المسرحية ، وقد يعمد إلى حدث ثانوي يسير موازياً أو مماثلاً للحدث الأساسي ولكن وظيفته الأصلية هي إلقاء مزيد من الضوء على هذا الحدث الرئيسي وتوضيحه وإبراز معناه الدفين .

ونظراً للاختلاف الواضح بين هذين اللوتين من ألوان الأدب فإن نوع كاتب في أحد الميدانين لا يعني بالضرورة نوعه في الميدان الآخر ، ولعل هذا هو السبب في أن الأستاذ نجيب محفوظ على براعته في كتابة الحوار لم يجرب يده حتى اليوم في كتابة المسرحية (فيما نعلم) وهو في هذا خير مثال للفنان الكبير الذي لا يطرق ميداناً جديداً إلا إذا أتقن أصول الصنعة فيه ، ولكن قصصه بما تحويه من شخصيات حية مستمدة من واقعنا المصري ، ومن الأحداث الشائقة والمفارقات الطريفة كانت هدفاً لمحاولات «المسرح» أكثر من قصص غيره من الكتاب ، فقدم له المسرح الحر «زنقة المدق» و«بين القصرين» وظهرت «بداية ونهاية» على المسرح وفي السينما أيضاً واليوم يقدم المسرح الحر «قصر الشوق» . و«قصر الشوق» هي القصة الثانية من ثلاثة نجيب محفوظ العظيمة التي يتبع فيها حياة أسرة تاجر ميسور الحال من أبناء الطبقة الوسطى – هو السيد أحمد عبد الجود من طلائع الثورة المصرية في العقد الثاني من القرن إلى أعقاب الحرب العالمية الثانية في منتصف العقد الخامس . وفي قصر الشوق (١٩٥٧) نشهد انهيار السيد أحمد عبد الجود وأنحداره إلى الشيخوخة ، وتدهره ياسين ابنه البكر مع أنه ما زال في عفوانه ، وفي نفس الوقت نشهد نحو كمال الذي تركناه صبياً صغيراً في بين القصرين نشهد نحوه إلى المراهقة ثم الشباب ، وتصحب هذا النمو الجسدي سلسلة من الاكتشافات أو الخبرات التي تؤدي به إلى المعرفة بالنفس والمعرفة بالأخرين وبالواقع الذي يكتنفه ، وهي سلسلة من الخبرات المؤلمة تكون لها في نفسه وقع الصدمة ولكنها حتمية في سبيل نضوجه العقلي ، وهي جميعاً تعيد إلى ذاكراته أولى صدمات التنوير في حياته ، فقد قدس في طفولته

ضريح الحسين ثم أخبره مدرس التاريخ يوماً أن الحسين ليس مدفوناً في مصر واكتشف الفتى الصغير أن الضريح المقدس يقوم على خواء، كما اكتشف في شبابه أن الأب الصارم المتجرم الذي ترتعد فرائص الأسرة لسماع صوته، يخفي تحت جبته عربيداً ماجنا له صيت ذائع في عالم الطرف واللذة.

ولعل أقسى هذه الصدمات هي الصدمة في حبه المراهق المغرق في الخيال، يوم يكتشف أن عайдه الحبيبه الملائكيه التي يتبعده في محابتها ليلاً نهار ليست إلا فتاة كغيرها من الفتيات تسعى جاهدة للظفر بمحسن سليم ابن المستشار، وترث إليه كما زفت أخواته هو إلى أزواجهن، وينتظر لها الحمل، والوهم والنوضع كغيرها من النساء. يدرك كمال البون الشاسع بين خياله وواقعه فيذهب في ححبة رائده وصديقه اسماعيل في رحلة رمزية ليكتشف حقيقة هذا العالم ويجد الإجابة على الأسئلة التي تطن دائمًا في أذنيه: ما الإنسان؟ وما الحق وما المرأة؟.. ويمبط به مرشدته إلى قاع الجحيم، إلى حى الفساد في المدينة كي يكتوى بنار التجربة، ويخرج منها مطهراً من شوائب الوهم، وهناك يعرف الخمر ويعرف رأسه مفعولها السحرى (وإن عرف أيضاً في الصباح مغبةها) ويعرف جسد المرأة وكم تتقزز نفسه لرؤيتها جسد المؤمن العاري ولكنكه يمضى في التجربة حتى النهاية. ويخرج من التجربة وهو يحدث نفسه:

— الجمال!.. الجمال! ما هو الجمال؟... وحن إلى ذكرى الحياة التي عاشها معدياً في ظل المعبودة، ثم بدا وكأنه آمن بقصوة الحقيقة وإلا أيجعل من الإعراض عن الحقيقة مذهبة؟... إذا كانت الحقيقة قاسية فالكذب دميم، ليست الحقيقة قاسية ولكن الانقلاب من الجهل مؤلم كالولادة، أجر وراء الحقيقة حتى تنقطع منك الأنفاس.

وعندما يتردد كمال على عيوشة أو وردة كما تسمى نفسها يتسع نطاق معرفته بالآخرين، فهناك يلتقي بأخيه الذي يكشف له عن حقيقة أبيه الوقور المهيب.

وقد طافت بذهني صورة قصر الشوق كـ قرأتها منذ سنوات وأنا أنتظر  
رفع الستار في مسرح الجمهورية وأشفقت على الفرقة من صعوبة التجربة . هل  
يفلحون في الإمساك بذلك البناء الشامخ على تعدد طبقاته وكثرة مسالكه ، تلك  
القصة التي تشغل أربعاءة صفحة أو يزيد مائة بالتحليل والتأملات والمناجاة هل  
يمسكون بها في قبضتهم ليقدموها في مسرحية من فصول ثلاثة ؟ وسائلت نفسي  
هل يتأتى للسيدة أمينة الصاوي أن تحتوى المارد في فقم من ثلاثة فصول ،  
وارتفع الستار فرأينا تلخيصاً جيداً للقصة احتفظت فيه الكاتبة بروح الأصل  
وأدخلت معظم الشخصيات المهمة في النص المسرحي ولكنها اضطرت بطبيعة  
الحال إلى كثير من البذف والتقطيع والتأخير في سياق الأحداث ، وربطت بين  
أحداث لم يكن بينها ارتباط أصلاً (مثال ذلك خاتمة المسرحية حيث يقع السيد  
أحمد عبدالجواد فقد النطق عندما يعلم أن ابنه ياسين سيتزوج عشيقته هو زنوبة  
العاودة ، ومرضه في القصه ليس نتيجة هذه المعرفة بل نتيجة طبيعية لتقدير  
سنها واستهتارة بأوامر الطبيب) والكاتبة في هذا مدفوعة بالضرورات التكنيكية  
لمسرحية ولكنها في النهاية لم تنجح في أن تخلق من قصر الشوق دراما  
بالمعنى الدقيق ، ولست أظن غيرها كان يستطيع ذلك أيضاً مع التزام نص القصة  
كما فعلت ، ولو تحررت من النص المكتوب لوجدت من يلومها على هذا أيضاً .  
ولا يتسع المجال هنا لمناقشة إمكانية مسرحة القصص بطريقة ناجحة من  
عدمه ، كما لا أدعى لنفسي القدرة على البت في مثل هذه المشكلة العويصة ولكن  
يكفينا أن ندرك أن خلق دراما ناجحة من قصة طويلة مع التقيد بالأمانة لنص  
القصة مسألة تكاد تكون ضرباً من المحال .

ولكن النص المكتوب ليس إلا جزءاً من المسرحية كما قلنا ، وقد نجح المخرج  
(كمال يس) والممثلون بنجاحاً بالغاً في تقديمهم للرواية ، واستطاع المخرج ببراعته  
أن يضفي الحياة والحركة على مواقف كثيرة لا يعدو الحوار فيها أن يكون حواراً  
«إخبارياً» يقصد به تعريف الجمهور بتاريخ الشخصية أو غير ذلك من المعلومات ،  
ولعل الملاحظ الذي يعلم فيه كمال بنبا خطوبة عايدة وتحطم فيه مثله خير مثال على  
براعة المخرج وحسن أداء الممثلين .

ولاشك أنهم جميعاً قد قرأوا قصة نجيب محفوظ وتقعصوا شخصياته كما رسمها فقد جاء تقديمهم للشخصيات مطابقاً لصورة القارئ عنهم بوجه عام ، ولعل الاستثناء الوحيد هو شخصية محمد عفت صديق السيد أحمد عبدالجواد ، فهو في القصة وفي الحوار ترکي كما يظهر من اسمه ، ولكنها على المسرح فلاح أو صعيدي أسمى ثم لهجته عن مصريته الأصلية ! أما استبدال حرم المرحوم شوكت في القصة بشوكت بك نفسه في المسرحية ، فلعل السبب في ذلك يرجع إلى عدم توفر ممثلة تقوم بالدور في الفرقة .

وقد أجاد الممثل الشاب أبو بكر عزت إجاده بالغة في دور كمال الفتى المراهق الذي يحلق في آفاق الخيال والتأملات ويبلغ دور النضوج من خلال صدمات التنوير المتتالية ، وهو دور صعب حقاً استحق ممثله التهنئة .

ولى ملاحظة أخيراً لا أملك إلا أن أسوقها مع إعجابي بالفرقة وهي أن الديكور في بعض المناظر لم يرق إلى مستوى الإخراج أو التمثيل ، ولم يتفق مع المسرح الحديث الفاخر مسرح الجمهورية - لقد أتجه الديكور إلى التبسيط وهذا هو الاتجاه السائد والواجب أيضاً في عصرنا هذا ، ولكن هذا التبسيط لا يتفق مع الخلفيات الكلاسيكية المزدحمة التي كانت تصاحبه في بعض الأحيان .



# الباب الثالث

---

## في القصة العربية

١ - **اللص والكلاب** بين الفن والواقع .

٢ - **اللص والكلاب** .

٣ - **ورقة دمغة أم مسألة كرامة** .

٤ - **أيام العز** .



## اللص والكلاب

### بين الفن والواقع (\*)

منذ نشر نجيب محفوظ الجزء الأخير من ثلاثة العظيمة عام ١٩٥٧ تكهن المتكهون بأنه سينقطع حتماً عن كتابة الرواية ، فلم يعد في إمكانه أن يسير بتاريخ أسرة بين القصرين إلى أقرب مما سار في السكرية لأن أحداث السنوات الأخيرة أقصى بخياله أن تصلح مادة لقصة في مستوى الثلاثية ويسألون كيف يتسمى للكاتب أن يضع هذه الأحداث على مبعدة منه وينظر إليه من كل جانب بدون أن تطرف له عين وهو الذي يعيش في قلبها ؟ ومن قائل إن نجيب محفوظ قد أفرغ ما في جعبته ، عن مجتمع اليوم . . وقد توجت جهوده بنيله جائزة الدولة ، وأنه متوجه إلى التصوف والتعبير الرمزي ، وكان فناناً حساساً كنجيب محفوظ يمكن أن تفرغ جعبته في يوم من الأيام !

ومنذ أيام طمع علينا نجيب محفوظ بقصة جديدة هي **اللص والكلاب** يدرك من يقرأها منذ الوهلة الأولى أنه قادر على تجديد نفسه دائماً وأنه ( بلغة الدعاية لنجم السينما ) ، قد تفوق على نفسه فعلاً وفتح فتحاً جديداً في تاريخ الرواية العربية .

**فاللص والكلاب** شاهد على قدرة الفنان الكبير – حتى بعد وصوله إلى القمة – على أن يطرح عنه أسلوباً قد يعاني بالياً ويتخذ لنفسه أسلوباً جديداً في التعبير أشد تركيزاً وقصدأ ، وهو لذلك أرق فنياً لأن النجاح فيه أبعد مناً من أسلوبه القديم . ولا يتسع المجال هنا لتفصيل القول في التكنيك الجديد الذي اتبעה نجيب

محفوظ في هذه القصة . ولذلك نكتفى بمناقشة وجهاً واحداً من أوجه هذا التكنيك أو قل مستلزماته — وهو علاقة القصة بالواقع .

ومن الواضح أن الكاتب استوحى قصته من حادث «سفاح الإسكندرية» محمود أمين سليمان الذى شغل الأذهان يوماً وأقام الدنيا وأقعدها ، وجعلت منه تهويات الصحافة بطلاً وصورته عموماً فى صورة الإنسان الخارق القادر على كل شيء ، ثم كانت نهايته بواسطه الكلاب البوليسية التي اقتلت أثره — أو راحته — حتى فر إلى كهف في الجبل كما تفر الضوارى أمام كلاب الصيد .

وعندما أقول استوحى فاما أعني أن الكاتب قد اهتز لحادث هذا السفاح كما اهتز له غيره من المواطنين . ولكنه — كفنان — ترجم اتفعاله لهذا إلى عمل فنى رائع له صفة العموم والدؤام . وترجع قيمة العمل الفنية إلى أن الكاتب وأن استوحى موضوعه من الواقع ، لم يجعل من قلمه عبداً لـكل كلاب يتضمنه الواقع من تصييلات لا معنى لها ولا قيمة ، بل فرض رؤياه على هذا الواقع ، وعلى أساس هذه الرؤيا انتخب من التفاصيل الكثيرة المتناثرة ما يخدم موضوعه حقاً ، كما أضاف إليها من عنده ما يجعل لأجزاء العمل الفنى معنى مترابطاً ومغزى ذا قيمة إنسانية .

ورؤيا الفنان وليدة حياته وثقافته ومزاجه ونوع حساسيته لما يقع حوله من أحداث ، وليس من شأننا أن تتبع مصادر هذه الرؤيا (وقد يكون هذا من شأن عالم النفس لكنه لا يهم المتذوق في شيء) إنما يكفيينا من الفنان أن تكون رؤياه واضحة عميقة موجودة لا يفسدها شك أو تذبذب . وليس من السهل أن يشرح الناقد رؤيا الفنان ، ولا يسعه إلا أن يقول للقارئ : هاك القصة . فاقرأها بعمق (الناشر مكتبة مصر بالفجالة . الثمن ١٥ قرشاً) على أنه يمكننا — مع الإيجاز الحال — أن نلخصها في أن الاص قد نصب نفسه قاضياً وجلاداً موكلًا بإزالة القصاص بالكلاب ، والكلاب من خانوا ثقته وموذته وبغضى عاصفاً يطارد هؤلاء الكلاب ، ولكن رصاصاته تطیش فلا تصيب منهم مقتلاً بل تصرع

الأبراء بلا ذنب جنوه لأنّه هو ليس بطلاً حقاً كما ظن نفسه ، ولكنّه لص ويهلوان . وتنقلب الآية فإذا به هو المطارد ، تجد في أثره الكلاب حقيقة لا مجازاً ، كلاب البوليس إلى أن يصرعه البوليس برصاصه .

ولعل المقارنة بين سفاح الإسكندرية وسعيد مهران بطل هذه القصة تفيدنا كثيراً في كشف مدى تأثير الكاتب بالحادثة الواقعية وتحررها منها من ناحية أخرى ، في حين اللصين ملائم شبهه كثيرة ، ولكنّهما جمِيعاً لا تتعدى السطح إلى أعماق الشخصية ودوافع السلوك .

ويشتراك اللصان في الضجّة التي أثارها كلّ منها ، وإن كان الكاتب لم يركضواه على هذه الضجّة ، بل اقتصر على تصويرها من خلال أثرها على اللص نفسه إذ ملأّته بغزور لا يخلو من شعور بالمرارة .

وكلا اللصين زلت قدمه قبل النهاية فأنسى جزءاً من ملابسه مكمن منه أنوف الكلاب — وإن لقي سعيد مهران حتّقه لا في كهف في الجبل بل بين القبور التي تقف دائماً في القصة على مرئي بصره . . . ومرئي بصر القارئ — لتذكرة دائماً أن الجميع ما لهم إليها ، الفريسة ومطاردها ، ومن قتل ظلماً ومن قتل عدلاً كلّهم ساؤرون إلى القبر حتماً .

ويكاد الشبه بين اللصين يقف عند هذا الحد : فشخصية السفاح في الواقع كانت تافهة لا معنى لها ولا قيمة ، لم يُعْصِ صاحبها يوماً ثم انطفأ وزال أثره من الوجود ، وقد يصلح بطلاً لقصة بوأيسية أو لfilm من أفلام الرعب والمطاردة ولكنه لا يصلح بطلاً لعمل فني بالمعنى الدقيق ، كانت تسيطر عليه فكرة أن زوجته تخونه وقد وجب عليها القصاص ، ولعل في هذا سر عطف الكثيرين عليه في حينه وليس يتنا من يستطيع الجزم بأنه كان واهماً أو كان على حق . فجعل نجيب محفوظ الخيانة في حالة سعيد مهران حقيقة واقعة ، فزوجته طلبت الطلاق وهو في السجن لتتزوج من صديقه وتتابعه وقد استولى الاثنان على ماله وابنته ولم يعترف

الصديق الغريم بأن لسعيد في ذمته شيئاً سوي عمود من الكتب أصاب أكثرها التلف ، ولعل للزوجة والصديق وجهة نظر أخرى ولكننا لا نعرفها ولا تعنينا في شيء على أي حال ، ويشك سعيد مهران بل يقطع أنها نصبا له كمينا مع البوليس أصلا :

« من وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريضة قلقة مضطربة كتيار الشهوة التي يحملها . كالقطة الزاحفة على بطنها في هيئة الموت نحو عصفورة سادرة . وغابت الانتهازية الحماء والتrepid فقال علیش سدرة في ركن عطفة أو ربما في بيتي . سأدل البوليس عليه لتخلاص منه — فسكتت أم البنات . سكت اللسان الذي طالما قال لي بكل سخاء أحبك يا سيد الرجال . هكذا وجدت نفسي محصوراً في عطفة الصيرفي ولم يكن الجن نفسه يستطيع أن يحاصرني . وانهالت على المكبات والصفعات . »

وكان « لسفاح » صديق محام يرتد خوفا على حياته من انتقام المجرم ولم تكن لهذه الصداقة القيمة أو المعنى أبعد من العامل الشخصي . . أما نجيب محفوظ فقد جعل العلاقة بين اللص والأستاذ رؤوف علوان خريج الحقوق علاقة مرید بأستاذة ، وقد علم الطالب المثقف الفتى الفقير أن المجتمع ظالم ، ولقنه السخط على الأغنياء وعلى قيود الملكية التي يفرضونها ، حتى لقد ذهب إلى أن سرقة أمواهم عمل مشروع لو عدل الناس ما عوقب عليه القراء ، ولكن الأستاذ رؤوف علوان قد أضحي اليوم دعامة من دعائم المجتمع ، طرح عنه عناء الجهاد واضحى صحيفيا نابها يقطن قصراً فاخراً على النيل ، ويتفضل على مریده القديم . وورقتين من ذات الخمسة جنيهات ، ويردد سعيد مهران لنفسه جزعا :

« تخلقني ثم ترتد ، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد في شخصي كأجد نفسي ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل ، خيانة ألمية لو اندك المقطم عليها دكاً ما شفيت نفسي » .

وهكذا يتسع معنى الخيانة هنا ، فيشمل نوعاً أشد خطراً من الخيانة الشخصية . هو خيانة الأستاذ لتعاليمه . بعد أن أوردت هذه التعاليم تلميذه موارد التهلكة .

ويضيف الكاتب إلى شخصية المجرم تاريخاً يفسر سلوكه وإن كان لا يبرره فمن خلال ذكريات اللص نرى لمحات من طفولته يوم كان أبوه عم مهران بواباً في عماره لاطبلية ، يصطحب ابنه أحيااناً إلى حلقات الذكر عند الشيخ على الجنيدى . ونرى الطفل يرقب الذكر بعين مبهجة وإن استغلق عليه فهم ما يدور حوله . ونراه في صباحه وقد حل محل أبيه . ونراه وقد سرق للمرة الأولى ليدفع عن أم مريضة غاللة الموت ، ونرى رعوف علوان الطالب التأثر وقد أنقذه من ورطته وجعل منه تلميذاً له يلقنه ما يعتمل في عقله من سخطة وثورة ، ونرقب حبه لنبوية خادم العجوز التركية وزواجه ومولد سناء ابنته ، كل هذا في لمحات تومض في عقل البطل أحيااناً ويجمعها القارئ بنفسه ليكون منها صورة عن حياة اللص الماضية ، ولست أعني بهذا أن الكاتب يستدر عطف القارئ على بطله ، فسعيد مهران شخصية كريهة قد تفهمها جيداً وندرك البواعث والدوافع التي أدت بها إلى ما وصلت إليه ولكنها لا تستدر العطف . فقد خلا تصوير الكاتب لشخصية البطل من أي أثر لعاطفة رخيصة أو فكرة مبتذلة إذ أبرز كل ما فيه من قبح وغرور واستهانة الآخرين . هو يكره الكلاب ولكنه هو نفسه كلب أو يشبه وبين الكلب سبب وشبه كبير ، فهو حاد الحواس سريع الحركة ينقض في خفة ولكن بناحه و « عضته » تضيع كلها هباء ، ولعل هذا الشبه هو ما دعا صاحبته نور إلى حبه والتعلق به إلى هذه الدرجة ، لأنها على حد قوله تحب الكلاب ولم يخل بيتها منها يوماً ، وقد أكد الكاتب هذا التشابه الدقيق بصورة محسوسة لا أظنه أوردها عفواً :

« وقرصه الجوع رغم قلقه وأفكاره ، فذهب إلى المطبخ فوجد في الصیحاف كسرأً من الخبز وفتات لحم عالقة بالعظام وبعضاً من البقدونس فأني عليها في نهم شديد وتحصص العظام ككتاب ».

ولكن سعيد مهران لا يعرف نفسه فهو أعمى جزئياً كأبطال الأساطير في كل العصور، إنه يظن نفسه عصيّة سادرة ويأخذ الغرور فيقول «قلبي لا يكذبني أبداً» ولكن قلبه يكذبه مراراً وتكراراً ومائاته ليست في أنه ملتوٍ في وحدة مظلمة بلا نصير رغم تأييد الملايين كما خيل له غروره، بل مائاته الحقيقية في أنه ظن أن بإمكانه أن يتحقق فردوساً من الوفاء والصدق والعلاقات الإنسانية الصافية الشريفة وسط جحيم السرقة والقتل الذي يحيى فيه لا مقتنعاً بل متفانياً، وهو إذ فقد جنته تلك الزائفية يرعد مطالبًا بالقصاص ولكن أعداءه أشد منه مكرًا لأن أعينهم لم تصلها يوماً غشاوة أو زيف وقد عرفوا الماكرون كيف يحتمون من بطشه تحت جناح القانون.

وترتفع الغشاوة عن عينيه في لحظة قبيل النهاية فيعرف نفسه حقاً : إنه بطلوان لا أكثر ، كما يُعرف مصير ابنته ، إن مستقبلها في مهنة نور صائدة الرجال ولكنه لا يسلم ... إلا للموت .

وفي قصة «السفاح» الواقعية من الحوادث المثيرة ما كان كفيلاً بإغراء قصاص قد لا يرقى إلى مستوى نجيب محفوظ ، وفيها من التفاصيل ما كان كفيلاً ، بإغراء نجيب محفوظ نفسه أيام ولعه بالتفاصيل المسببة ، ولكنه اليوم ينتقد من هذا الواقع بميزان دقيق ، يأخذ ما يخدم شخصية بطله وموضع قصته وأما ما زاد على ذلك فيطرحه عنه بحزم الفنان الذي يعرف أصول اللعبة فيطبقها بمحنة وصرامة . وفي هذا مثال طيب للمفهوم الصحيح للواقعية في الأدب ، ف薨طق العمل الفني الصادق أهم من منطق الواقع الجزئي ، وما ينفع الفن يبقى على الأرض في تراث الإنسانية جيلاً بعد جيل .

## اللص والكلاب (\*)

» . . . وتتابع الغناء حتى صفت اليد داعية إلى الذكر من جديد ، فتردد اسم الله بغير انقطاع . . . واستسلم للسماع ، وزحف الليل ، ثم ركضت الذكريات كالسحب . عايل عم مهران الأب مع الذاكرين وجلس الغلام عند النخلة يرافق المشهد بعينين مشدوهتين وابتثقت من الظلمات أخيلة عن الخلود في كف الرحمن وومضت آمال باهرة نافضة عنها تراب التسيان . وتحت النخلة الوحيدة بشارع المديرية ندت همسات ندية كأفراح الفجر . . . وتكلمت سناً الصغيرة في حضنه بلغة فطرية ساحرة . . . ثم هبت أنفاس متقدة من أعماق الجحيم توالت بعدها الضربات . . . وامتدت أنغام المنشد وآهات الذاكرين ومتى يؤمل راحة ، وضاع الزمان ولم أفز ، والقضاء ورأني . وهذا المسدس المتوجب في جنبي له شأن . لا بد أن ينتصر على الغدر والفساد . ولأول مرة سيطارد الصر، الكلاب » .

وقد طارد اللص الكلاب حتى تقطعت منه الأنفاس ، فلم ينل منها مقتلاً بل طاشت رصاصات «المسدس المتوثب في جيبيه» فتلطخت يداه بدماء الأبراء ، وهبت من حوله كلاب أخرى — حقيقة هذه المرة هي كلاب البوليس — فتكاثرت عليه وطاردته ثم أحدقته به وضيقته عليه الخناق حتى سقط ضريعاً برصاص البوليس — هناك في قرافة باب النصر .

\* \* \*

لقد عرفا نجيب محفوظ في إنتاجه السابق كتاباً بانوراماً ينبع من نهج كبار  
القصاصين الأوروبيين في أواخر القرن الماضي ومطلع القرن العشرين ، فيسبب في  
تفصيل موضوعه ، فلا يدع ركناً منه أو حاشية إلا وملأها بتفاصيل دقيقة  
مساهمة منه في « أكمال الصورة » ، وجعلها أقرب ما تكون للواقع ، ولكن  
هيئات أن يصل الفنان يوماً إلى محاكاة الواقع بحدائفه وإن أسلوب ودقة ما في  
وسعه ، وقد أدرك كتاب التصة في أوربا هذه الحقيقة بعد قرابة قرنين من مولد

هذا الفن في آدابهم ، فأعرضوا منهاياً عن المذهب الطبيعي في القصة — أي محاولة نقل الواقع بكل تفاصيله — وسلكوا بهذا الفن دروباً شائقة من التجديد والتجريب لم تكن تخطر لسابقيهم على بال .

وقد درج كتاب القصة عندنا على اتباع المذهب الطبيعي منذ نشأة هذا الفن في العربية ، وليس هذا بمستغرب ورavad القصة الأوائل ما زالوا أحياء بين ظهرانينا تمنى لهم مدید العمر وغزير الإنتاج ، وقد بُرِزَ في هذا الميدان ابن من أبنائهم وضعه الجمیع على رأس الجيل الثاني من كتاب القصة هو نجيب محفوظ ، وقد اشتيد ساعده حتى فاق عدداً من معلميه ، ولكنه برغم عبقريته القصصية الفذة لم يلتحق برك الرواية العالمية الحديثة التي تخلصت تماماً من المذهب الطبيعي وكثيراً ما تسأله العجبون به فيما ينهم قائلين : ماذا بعد الثلاثية ؟

وفي الصيف الماضي تلاحت أنيقاناً ونحن نزق ركبته على صفحات أهرام الجمعة أسبوعاً بعو أسبوع في حلقات اللص والكلاب ، فإذا به بقفزة واحدة قد لحق الركب العالمي ، ووجد لنفسه مكاناً مرموقاً في صفوه ، كقصاص حديث معاصر ينتهي حقاً إلى النصف الثاني من القرن العشرين ، ويحذق استخدام الأدوات الفنية الجديدة التي تفرضها تلك الطفرة من التقدم التكنيكي الذي شمل جميع مجالات النشاط الإنساني وليس أقلها الأدب والفن .

واللص والكلاب تمثل حقاً نقطة تحول في أسلوب نجيب محفوظ في معالجة فنه ، وقد استخدم فيها أرقى وأعقد الأدوات الفنية التي في متناول فنان الكلمة كالرمز والاستعارة مثلاً ، فلا يملك الناقد إلا أن يضعها في مستوى يعلو على أعمال الكاتب السابقة .

ولعل التركيز الشديد أول سمة تلفت نظر القارئ لهذه الرواية ، فالكاتب قد طرح عنه ما قد يشتت انتباه القارئ من تفصيلات جزئية ، وهو يغوص إلى لب الموضوع ويسبر أعماقه بدلاً من أن يحيط بحواشيه البعيدة كدأبه قبل ذلك .

وسنقتصر اليوم على بيان أولى مقومات هذا التركيز من اختيار الكاتب لوسيلة السرد التي اتبعها في رواية القصة ، والزاوية التي يقف فيها بوجه الأحداث

يستخدم نجيب محفوظ طريقة الرواى الذى يتحدث بضمير الغائب ولكنه يروى الأحداث من وجهة نظر الشخصية الرئيسية أو البطل إذا شئت ، وهو بهذا يضرب عصفورين بحجر واحد ، فيضمن قدرأً كبيراً من الموضوعية يكفله السرد بضمير الغائب . وفي نفس الوقت ينقل القارئ إلى قلب الأحداث مباشرة ويكشف له عن عقل البطل ومشاعره فيحياتها القارئ بدلاً من أن يسمع خبرها .

« قصد من توه المصعد فوق بين قوم بدا فيهم غريب المنظر بدلته الزرقاء وحذاه المطاط ، وزاد من غرابته نظرته الحادة الجريئة وألقه الأقنى الطويل . وللح بين الواقفين فتاة فلعن في سره نبوية وعليش وتوعدهما بالويل ... وما إن انتهى إلى طرفة الدور الرابع حتى مرق إلى حجرة السكرتير قبل أن يتمكن الساعي من اعتراضه ، وجد نفسه في حجرة كبيرة مستطيلة زجاجية الجدار المطل على الطريق ، وليس بها موضع لجلوس وسمع السكرتير وهو يؤكّد لمحثث في التليفون أن الأستاذ رءوف مجتمع برئيس التحرير وأنه لن يعود قبل ساعتين . شعر بأنه غريب حقاً ، لكنه وقف دون مبالاة ، يحملق في الوجوه بوقاحة كأنما يتهدّهم .. وقد بما كان يرمي أمثالهم بعين تود ذبحهم فما حال هؤلاء اليوم ؟ أما رءوف فلن يصفو له هنا . وما هذا المكان بالملتقي المناسب للآصدقاء القدامى .. ورؤوف اليوم رجل عظيم فيما يبدو . عظيم جداً كهذه الحجرة . ولم يكن فيما مضى إلا محرراً بمجلة النذر ، مجلة متزوية بشارع محمد على ولكنها كانت صوتاً مدوياً للحرية . ترى كيف أنت اليوم يا رءوف ؟ هل تغير مثلك يابنوية ؟ هل ينكرنى مثلك يا سنا ؟ ولكن بعداً لأفكار السوء . هو الصديق والأستاذ ، وسيف الحرية المسلول ، وسيظل كذلك رغم العظامه المخيفه والمقالات الغيريسنة وسكرتاريته الرفيعة . وإذا كانت هذه القلعة لن ت肯نى من عنافك فعن دفتر التليفون سأعرف مسكنك .. » ص ٤٤ - ٣٥ .

ويتضيّح لنا من هذا المثال كيف يستخدم الكاتب السرد بضمير الغائب

ليعطيها صورة موضوعية محسوسة عن الشخصية ومحظوظها وما يحيط بها في العالم الخارجي ، وبعد أن يطمئن إلى تثبيت الصورة المحسوسة في ذهاننا ينتقل بنا انتقالا هينا إلى عقل البطل لنطلع على أفكاره بدون تدخل منه أو تقديم كأن يقول مثلا « ظن » أو « فكر » أو « قال » .

وقد سبق أن وقف الكاتب هذا الموقف كراو في قصر الشوق وغيرها من قصصه السابقة ولكنها كان ينتقل بعد انتهاء المنظر إلى مكان آخر ليقص علينا خبر شخصيات أخرى في القصة .

أما في اللص والكلاب فهو دائماً ملاصق للبطل لا يرى إلا ما ترى عيناه ولا يعرف إلا ما يعرفه سعيد مهران ، وهذه الزاوية تضيق بطبيعة الحال مدى بصره فلا نعرف شيئاً عن رءوف علوان بعد أن يغادر اللص مسكنه ولا ندرى أين هربت نبوية ولا لماذا اختفت نور ، وكأنما الكاتب يفهمنا بوضوح أن موضوعنا ليس رءوفاً ولا نبوية ولا نور ولكنه سعيد مهران ، ولا يهمنا الآخرون إلا بقدر تأثيرهم في وعيه .

وأفكار البطل وحواسه هي وسيلة لتنا في الوصول إلى البعيد في الزمان والبعيد في المكان، فكأنما الكاتب قد ألزم نفسه بنوع جديد من قوانين الوحدة في العمل الفني ، ليست دون قوانين أرسطو صرامة وإن اختلفت عنها بما يتفق وفن الرواية الحديثة .

الأشياء والأحداث تشير في نفس سعيد مهران ذكريات من الماضي ، ومن خلال هذه الذكريات نعرف تاريخه وكل ما يهمنا عن علاقاته التي جعلت منه اليوم لصا أو بالأحرى لصا ذا فلسفة ، تتوق نفسه إلى الانتقام من أقرب الناس إليه لأنهم خانوه ، والكتاب يتبع لنا أن نعرف هذا الماضي على دفعات بكل لمحه منه

تأتينا في حينها ، تبعاً للقوانين السيكلوجية التي تحكم عملية تداعى المعانى ، فالذكرى  
الخامية في زوايا النسيان يشيرها من مسكنها ما يماثلها أو ما يصادها من معطيات  
الحواس :

« وغنى صوت لا حلاوة فيه البخت والقسمة فبن كا ضبطه أبوه وهو  
يغنى حزرفرز فلـكمه برحمة وقال له : أهذه أغنية مناسبة ونحن في الطريق  
إلى الشيخ المبارك ؟ وترى الأب وسط الذكر ، غابت عيناه ، بع صوته ،  
تصب عرقاً . وجلس هو عند النخلة يشاهد صدق المریدين تحت ضوء الفانوس  
ويقضم دومة وينعم بسعادة عجيبة . وكان ذلك سابقاً لنزول أول قطرة  
حارقة من شراب الحب . وأغمض الشيخ عينيه فكانه نام . وألف هو المنظر  
والجو حتى البخور لم يعد يشم .. وطرأت فكرة بأن العادة أساس الكسل  
والملل والموت وهي المسئولة عما عانى من خيانة وجحود وضياع جهد العمر سدى .  
وتساءل ليوقظه .. »

وهكذا يطلعنا الكاتب على الماضي من خلال الذكريات والماضي ماثل دائماً في  
الحاضر ، وها معاً يتوجهان إلى المستقبل ، والماضي موجود دائماً بصورة رمزية في  
القصة ، فهو المقابر التي تقف طول الوقت على مرمى بصر سعيد مهران ، يراها  
من خلال النافذة في بيت نور ، ويسير بيئها في غدواته وروحاته ويلقي حتفه في  
النهاية وهو معتصم بها ، ولعلها الشيء المؤكد الوحيد في حياته بعد خروجه  
من السجن .

وكما يأتينا البعيد في الزمان عن طريق ذكريات البطل ، يأتينا البعيد في المكان  
عن طريق مدركات حواسه بطريقة ما ، أي من خلال ما يسمع هو أو ما يقرأ مما  
يحدث بعيداً عنه ، فالكاتب مثلاً لا يصور الضجة التي يثيرها رصاص البطل  
الطائش إلا من خلال ما تكتبه الصحف ، وحتى ما تكتبه الصحف لا يأتينا  
بالنص ولكن من خلال وقفة في نفس سعيد مهران وهو يقرأ الصحيفة  
« يا للعناوين المكبيرة السوداء . آلاف وآلاف يناقشون الساعة جرأته ..  
وسائل رعوف علوان فقال ... » وتصاله شذرات من حديث الناس عنه عن طريق  
نور وهو مختبئ في بيته .

— « ويتحدث عنك ناس كأنك عنتره ولكنهم لا يدرؤن عذابنا »  
ص ١٢٦ ..

« سائق تا كسى ، دافع عنك بحرارة ولكنه قال إنك قتلت رجلا ضعيفا  
برئيا .. » .

ثم — « وفي العوامة التي سهرت فيها قال أحدهم عنك أنك منه مسل في  
الملل الراكد .. » ص ١٤٤ .

وهكذا حق نحيب محفوظ وحدة مضاعفة للعمل الفني من خلال هذا  
التكتيك الجديد في رواية القصة ، فإلى جانب وحدة الموضوع ووحدة زاوية  
النظر Perspective نراه قد حق نوعا جديدا من الوحدة في المكان والزمان .  
فالمكان هو دائما المكان الذي يوجد فيه البطل ، والزمان هو الزمن الحاضر الذي  
يحمل الماضي في طياته ويتوجه أبدا إلى المستقبل ، أي هو الديمومة التي تحدث عنها  
الفيلسوف الفرنسي برجسون والتي كان لفهمها باللغ الأثر في فن الرواية في  
القرن العشرين .

## ورقة دمعة ... ألم مسألة كرامة (\*)

منذ نسج جوجول معطفه الشهير من مادة حياة موظف صغير فقير ، اكتشف قصاصو العالم أن في دواوين الحكومات كنزاً لا يفني من المادة الأدبية والتجربة الحية في انتظار القصاص البارع يحيطها بلمسة من قلمه السحري إلى موضوعات لأعمال فنية خالدة .

وقد ورد عدد كبير من كتابنا العرب نفس المنهل بحكم عملهم كموظفين لاغني لهم عن مرتب ثابت — ومن هنا يجرؤ أن يتخذ الأدب حرفة يتعيش منها — وربما وجدنا بعضهم ساخطاً على زهرة أيامه يقضيها رهين «وظيفته» تقيده بروتين عمل وتسرق الساعات التميمه التي يود أن ينفقها في القراءة والكتابة ، ولو أنصفنا لحكمنا بأن لها الفضل في خير ما ينتجه هؤلاء الأدباء في كثير الأحيان .. فلو لا السنوات التي قضتها توفيق الحكيم كوكيل للنائب العام ما حظى معجموه يوميات نائب في الأرياف ولو لا السنوات التي عملها فتحى غانم كمقتشف تحقيقات لما أعطانا الجبل أما الأستاذ نجيب محفوظ فقد وجد في مكاتب وزارة الأوقاف معينا لا ينضب من الشخصيات ما زال حتى اليوم يغترف منه حتى بعد أن كرمته الدولة بنقله إلى عمل يعد فنيا إلى حد ما .

وفي ميدان القصة القصيرة استفاد كثيرون أيماء استفادة من مكاتب الحكومة والروتين والملفات المترسبة والموظفين ذوى السترات الكاملة تمر بين أيديهم قصاصات ورق تبدو للناظر تافهة ولا عينيهم هم مجرد «أعمال» متراكمة ، وهي تحمل بيان طياتها مشكلات قد تنبض بالحياة إلى درجة المأساة أحياناً .

واليوم نقرأ مجموعة جديدة من القصص القصيرة ، لكاتب شاب «وظيفته»

مأمور ضرائب وهذه بلاشك مهنة جديدة نضيفها إلى قائمة المهن التي يتعيش منها أدباؤنا ، يقضون أيامهم علينا على الأوراق الواجب استيفاؤها و علينا على « الإمكانيات » الفنية في كل « ملف » أو صاحب حاجة يمر بهم . فالأستاذ عبد المنعم سليم مؤلف ورقة دمغة قد استقى مادة قصته هذه من واقع خبرته كمأمور ضرائب كما أورد في قصة « رشوة » تجربة مفصلة لأمور ضرائب يشرع في مساومات لقبول رشوة معينة ثم يعدل عنها في آخر الأمر .

ورقة دمغة هي المجموعة القصصية الثانية للأستاذ عبد المنعم سليم فقد سبق أن أصدر في العام الماضي مجموعة أخرى بعنوان « مسألة كرامة » أثارت إعجاب كثيرين من قراء القصة القصيرة ووصفها الدكتور رشاد رشدي عن حق بأنها « تمتاز بالحركة الدرامية التيكية الواضحة التي تنتقل بالحدث من مرحلة إلى مرحلة في قوه لا عن طريق الإفصاح المباشر بل عن طريق المفارقة التي هي في الواقع لغة الأدب » .

والواقع أن القارئ المتخصص لهاتين المجموعتين من قصص الأستاذ عبد المنعم سليم قد يفضل الأولى على الثانية من بعض الوجوه، فمسألة كرامة – على سوء إخراجها وكثرة أغلاطها المطبعية واللغوية – تمتاز بقوه التعبير النابض عن مواقف وشخصيات حيه مستمدۃ من واقع حياتنا ومن خبرة السكّاتب كطالب وموظف أو حتى مسافر في الدرجة الثالثة .

ونضرب لذلك مثلاً قصه « مجرد واجب » حيث ينقل لك الكاتب من خلال حديث بسيط هو التعارف في القطار بين طالب جامعي متألق يشعر بالمحجل من ركوب القطار في الدرجة الثالثة وفلاح ساذج طيب يكرم الطالب وينهال عليه بالعزومة ويستقيه كوكولا ويعطيه جزءاً من هدية الشام التي يحملها إلى أخيه ، ويجد أنه في أدق شئونه وهو يشعر بفخر وسعادة لأن « الأفندي » طالب الجامعه يتقبل منه هذا الكرم وإن كان بادى الامتعاض والتأسف ، من خلال هذا الحدث البسيط يعطينا الكاتب صورة حية لعربة الدرجة الثالثة في قطار الصعيد تضارع في إتقانها ونبضها بالحياة أروع ما كتب في مثل هذه المواقف .

كما تتميز هذه المجموعة بأن لها موضوعاً ينظم بالتقريب جميع القصص المدرجة فيها، وهو اعتزاز الإنسان بكرامته كإنسان وكفاح الناس البسطاء في سبيل تحسين معاشهم وتعلمهم دائماً إلى حياة أفضل على أمل أن يجني أبناءهم — على الأقل — ثمارها.

أما مجموعة ورقة دمغة فلا يجمعها مثل هذا الموضوع المشترك theme وأغلبظن أن الكاتب قد ضمنها كل القصص التي نشرها بعد مسألة كرامته بلا انتخاب أو تعديل.

على أن القارئ لا يلبث أن يكتشف أن هناك سمة مشتركة تميزها جديعاً: فالكاتب يبدو أكثر يقظة للمشاكل التكنيكية في كتابة القصة القصيرة ويحرب — عامداً — حولاً مختلفة لهذه المشاكل.

المشكلة التي تشغله هنا هي مشكلة رواية القصة وهي بلا شك من أوائل المشاكل التكنيكية التي تواجه الكاتب الواقعى بفنـه: هل يروى القصة بضمير الغائب أو كشخص خارج دائرة أحدهما ولـكنـه يستمتع بـعـيزـاتـ الـراـوىـ «المطلع على كل شيء والموجود في كل مكان» أم يرويها بضمير المتكلم وبـذا يضع نفسه مكان أحد أشخاصها ويضطر تبعاً لذلك إلى الالتزام بوجهة نظر هذه الشخصية والتقييد بحدود معلوماتها عن الموضوع — أم يرويها في صورة رسالة أو مذكرات أو غير ذلك من الوسائل التي يطرقها كتاب القصة في هذا الصدد.

ومن الملاحظ أنه يجرب طرق السرد هذه بأشكال مختلفة في عدد من قصص هذه المجموعة . . فـفي «ورقة دمغة» يستعمل الرسائل وفي «موظـفـ» يـلـجـأـ إـلـىـ المـنـولـوجـ الدـاخـلـيـ أوـ تـيـارـ الشـعـورـ وفيـ كـلـ مـنـ قـصـةـ «يـوـمـ الغـسـيلـ» وـقـصـةـ «سـيـ مـحـمـودـ» يـرـوـيـ الأـحـدـاثـ بـضمـيرـ الغـائـبـ ،ـ أـىـ يـقـفـ منها موقفـ الـراـوىـ الـخـارـجـيـ وـلـكـنـ يـبـدوـ أـنـهـ فـيـ النـهاـيـةـ يـفـضـلـ التـحدـثـ بـضمـيرـ المـتكلـمـ ،ـ أـىـ يـتـقمـصـ الشـخـصـيـةـ الرـئـيـسـيـةـ وـيـرـوـيـ القـصـةـ عـلـىـ لـسانـ هـذـهـ الشـخـصـيـةـ

رجالاً كان أو امرأة . . وهذه هي الوسيلة التي يتبعها في سبع من قصص هذه المجموعة .

ولن يتسع المجال هنا لدراسة هذه القصص جميعها بدرجة واحدة من التفصيل ويكفينا ثلاثة قصص أو أربع تجتذب نظر الناقد قبل غيرها لهذه التجارب التي سبق ذكرها ، ويحدد بنا أن نشير إلى صفة عامة تتميز بها قصصه الناجحة بصرف النظر عن الوسيلة المستعملة في السرد ألا وهي الفصل التام بين نفس الكاتب وبين أحداث القصة التي يرويها، فهو يبدو كمن يقف بعيداً محايضاً يضع أمامك الأحداث بدون تعليق وبدون إفحام لرأيه أو مشاعره ، ويترك الحدث والشخصيات لتعبر عن نفسها بدون أن يفصح هو عن شيء من مدلولها، وعلى القارئ أن يصل إلى المعنى المقصود من خلال نجاحه في قراءة القصة .

وقد يبدو أن هذا الفصل التام بين شخصية الكاتب وبين القصة التي يرويها يصبح مستحيلاً في القصص التي يتحدث فيها بضمير المتكلم ويقص القصة كما لو كانت قد حدثت له ولكن الكاتب ينجح حتى في هذه القصص بالذات في الاحتفاظ بالمسافة بينه وبين الأحداث .

ولنضرب لذلك مثلاً قصة « يوم جديد » فالراوى هنا شاب مات أبوه يروى لنا بالتفصيل حوادث يوم الوفاة منذ ذهابه هو وزوجته وأمه وأخته وابنه أشرف ليزوروا والده المريض في المستشفى في صباح يوم سبت من أيام الشتاء ويجدوه قد توفي – إلى أن شرق الشمس في الصباح التالي على يوم جديد – وهو يروى لنا أحداث اليوم بدقة وتفصيل ولكن بلا افعال أو تعليق كما لو كان متفرجاً من الخارج وليس الشخصية الرئيسية في القصة، ولكن القارئ المدقق يجد أن هذه التفاصيل والأفعال التي يتحصن الراوى وراءها – حتى لا يمدى افعالاً أو تفسيراً – لا ترد في القصة اعتباطاً وهي على براءة مظاهرها تعنى في النهاية شيئاً واحداً وهو أن « الحى أبقى من الميت » .

رجالاً كان أو امرأة . . وهذه هي الوسيلة التي يتبعها في سبع من قصص هذه المجموعة .

ولن يتسع المجال هنا لدراسة هذه القصص جميعها بدرجة واحدة من التفصيل ويكفينا ثلاثة قصص أو أربع تجتذب نظر الناقد قبل غيرها لهذه التجارب التي سبق ذكرها ، ويحدد بنا أن نشير إلى صفة عامة تتميز بها قصصه الناجحة بصرف النظر عن الوسيلة المستعملة في السرد ألا وهي الفصل التام بين نفس الكاتب وبين أحداث القصة التي يرويها، فهو يبدو كمن يقف بعيداً محايضاً يضع أمامك الأحداث بدون تعليق وبدون إفحام لرأيه أو مشاعره ، ويترك الحدث والشخصيات لتعبر عن نفسها بدون أن يفصح هو عن شيء من مدلولها، وعلى القارئ أن يصل إلى المعنى المقصود من خلال نجاحه في قراءة القصة .

وقد يبدو أن هذا الفصل التام بين شخصية الكاتب وبين القصة التي يرويها يصبح مستحيلاً في القصص التي يتحدث فيها بضمير المتكلم ويقص القصة كما لو كانت قد حدثت له ولكن الكاتب ينجح حتى في هذه القصص بالذات في الاحتفاظ بالمسافة بينه وبين الأحداث .

ولنضرب لذلك مثلاً قصة « يوم جديد » فالراوى هنا شاب مات أبوه يروى لنا بالتفصيل حوادث يوم الوفاة منذ ذهابه هو وزوجته وأمه وأخته وابنه أشرف ليزوروا والده المريض في المستشفى في صباح يوم سبت من أيام الشتاء ويجدوه قد توفي – إلى أن شرق الشمس في الصباح التالي على يوم جديد – وهو يروى لنا أحداث اليوم بدقة وتفصيل ولكن بلا افعال أو تعليق كما لو كان متفرجاً من الخارج وليس الشخصية الرئيسية في القصة، ولكن القارئ المدقق يجد أن هذه التفاصيل والأفعال التي يتحصن الراوى وراءها – حتى لا يمدى افعالاً أو تفسيراً – لا ترد في القصة اعتباطاً وهي على براءة مظاهرها تعنى في النهاية شيئاً واحداً وهو أن « الحى أبقى من الميت » .

وقد نجح الكاتب في أن ينقل لقارئه شعوراً ملماً بأن الأحياء أحياه فعلاً  
بأن ركز في اختياره لتفاصيل على عالم الحواس :

« كانت الدنيا باردة فانصرف الناس مبكرين — وذهبت أختي إلى زوجها  
واحسنت بنفسى مره ثانية وحيداً مع نفسى — وما زال باب الشقة مفتوحاً وأنا  
جالس في الصالة .. وصوت أمي البائكي يصلنى متقطعاً من خلال الحجرة المقابلة ..  
ثم جاء أشرف والقصق بي وقال : الدنيا برد ، فأحسنت أنا الآخر بالبرد ، ثم سمعت  
صوت أمي هي الأخرى : الدنيا برد فقلت نعم .. وأغلقت باب الشقة وبقيت  
مكاني في الصالة ، حضرت زوجتي بعد ذلك وجلس بجانبى وجاء أشرف وجلس  
في وسطنا . . . ثم ضحك . قلت له بهدوء : جدك مات يا أشرف .  
فقال : طيب .

— انت زعلان

— لا

نهرته زوجتي .. فتشبثت الولد بي فاحتضنته ونظرت إليها . طلبت منها أن  
تعد لي فجانا من القهوة .. ثم تذكرت بعدها مباشرةً أنني لم أتناول شيئاً منذ  
الصباح فأحسنت بالجوع .

وعندما تعود الزوجة بالقهوة :

« أحضرت زوجتي القهوة : شعرت بانتعاش لدى أول رشفة فتحسست  
وجهى ثم نهضت إلى المرأة . ناديت زوجي وقلت لها أن تعدل الحمام . سألتني :  
حمام ساخن الآن ؟

— نعم

— الدنيا برد

فلم أر دعيلها وأشعلت سيجارة وجلست . استلقيت بظهرى على المقعد ومددت قدمائى (كذا !) وأغمضت عيني . أحسست فجأة بالراحة » .

وفي الجلسه المسترخية يسترجع الروى صورة والده كما رأه آخر مرّة .. ثم يعود بنا إلى عالم الأحياء المحسوس ثانية فالمطر يقمع زجاج النافذة والحمام الساخن معد وفي الحمام يكاد القارئ يحس بنفسه مشاعر الجسم الذى يجد الراحة في دفء الماء وإزالته العرق والترباب ، ومن الحمام تدرج إلى العشاء والطعام الذى تعافه النفس في البداية ثم يفتح مذاقة الشهية ويشعر الجسم « الحى » بنداء الجوع من داخله ، ومن الطعام إلى العمل الذى يسغرق الروى حتى يشرق صباح جديد يذكره أن أباه مات أمس .

وإذا كان الكاتب قد نجح في الابتعاد بأحداث قصته هذه عن شوائب (الأنما) بالرغم من أنه يرويها بضمير المتكلم فإن نجاحه في غيرها أيسر وأقرب إلى وسيلة السرد المستعملة . . ففي القصة الأولى « ورقة دمغة » يورد الكاتب عددا من المكاتب المصلاحية المتبادلة في شأن موضوع ما ، يمكن فعلاً أن تكون منقولة بالحرف من أحد الدوسيهات في أي مصلحة أو مأمورية ، وهو لا يزيد على نقلها بالنص مع جملة واحدة من السرد لا تزيد على سطرين ترد ثلاث مرات في القصة .

وهذه الخطابات المصلاحية وقد وضعت أمام القارئ بهذه الحياد الظاهر وبدون أي تعليق من الكاتب - تحكى مأساة أسرة فقيرة ، أسرة الخفير النظامى عبد الباسط على أبو إبراهيم المريض بالتدمن الرئوى والذى يرفع طلبه إلى الحكمدار (من مستشفى الأمراض الصدرية) بتاريخ ٢٧ / ٩ / ١٩٥٩ طالبا صرف مرتبه عن شهر ثمانية لأن أسرته « مساكن ولا عائل لهم سواه » فيمسك الحكمدار بقلمه الحبر و يؤشر على الخطاب : يكلف المذكور بلصق طابع دمغة قمة خمسين ملينا على الطلب (وهذه هي جملة السرد الوحيدة في القصة) ويصبح طابع الدمغة المطلوب محورا لست أو سبع مكاتب متبادلة بين المديرية والبندر ومراقبة ضرائب بني سويف ومراقبة ضرائب ببا الخ . . بما في ذلك إقرار من أحد السيد أبو على شيخ حارة قسم أول ببني سويف الذى يقرر أنه توجه إلى الخفير

المذكور المقيم بمستشفى الأمراض الصدرية « وبعد عرض الإقادة عليه قرر أنه فقير ولا يمكنه لصدق الدمعة المطلوبة » وتنتهي القصة بالعودة إلى نقطة البدء أي بطلب جديد مقدم من نفس الخفير المريض بتاريخ ٢٨ / ١ / ١٩٦٠ أي بعد مرور أربعة أشهر أخرى لم يصرف فيها مرتبه وهو يذكر الحكمدار بطلبه السابق وبحاجته وحاجة أسرته إلى المرتب . وأمساك الحكمدار بقلمه الخبر وكتب على الخطاب : يكفي المذكور بلصدق طابع دمعة فئة خمسين مليما على هذا

الطلب » .. نفس التأشيرة بالضبط التي أشر بها على الطلب الأول وهكذا —

وهذه النهاية أبلغ وأوقع من خطبة طويلة عريضة عن الروتين ومساؤه والموظفين ( كباراً أو صغاراً ) وعدم تقديرهم للمأسى العديدة التي تمر بهم كل يوم والتي يمكن أن يعالجها أو يخفف من ضررها تصرف شخصي وغير هذا مما نقرأه كل يوم .

ولا يفسد هذه القصة الجيدة إلا خطاب واحد يتضمن مبالغة لا يمكن أن تغتفر في العمل الفني وهو الخطاب المرفوع من الأستاذ عباس مأمور الدمعة إلى السيد مراقب ضرائب ببا بطلب « الموافقة على صرف اسمارات سفر بالدرجة الأولى ذهاباً وإياباً إلى بني سويف وذلك للتوجه إلى مستشفى الأمراض الصدرية لسؤال الخفير النطامي عبد الباسط على أبو إبراهيم عن عدم لصدق طابع دمعة الخ ... »

وربما احتاج الكاتب بأن خطاباً كهذا يمكن أن يرد فعلاً في مكاتب مأمورية ضرائب أو أن هذه الحادثة وقعت فعلاً، ولكن كل هذا لا يبرر إدخاله في العمل الفني الذي يعتمد على الاعتدال في الاقناع فليس كل ما يحدث في الواقع من غرائب مادة صالحة للعمل الفني، ولم يكن حذف هذا الخطاب من القصة ليضريرها بل هو على العكس سيضفي عليها من الاعتدال والتوازن ما يضيف الكثير إلى قيمتها الفنية .

« موظف » :

ولعل القصة الثانية في المجموعة هي أكثر « تجارب » الكاتب نجاحاً من الناحية الفنية وفيها تسمع حديثاً من طرف واحد تفهم من خلاله الموقف وتعرف شخصية المتكلم وظروفه واستجابة الطرف الآخر للحديث (الطرف الصامت الذي لا يظهر ولا ينبع بذاته) ونجد هذا المتحدث قد كشف عن نفسه وعن صفاتيه بدون أي تدخل من راوي القصة وبدون مبالغة من المتحدث في نفس الوقت.

« حضرتك الأستاذ عبد الغفار — أهلاً وسهلاً اتفضل .. الأستاذ إسماعيل خرج من شوية وقال إذا حضرتك جيت استناه .. هو خرج من مدة كبيرة يعني زمانه جاي .. اتفضل انت واقف ليه .. افضل هنا أريح .. أهلاً وسهلاً .. أهلاً .. لا مؤاخذه .. أصل أنا لسه جاي من البلد .. »

ويستمر الصوت — يكاد القارئ يسمعه من خلال السطور — يمحى كل شيء عن نفسه و تستطيع أن تخيل الأستاذ عبد الغفار وهو يتمتمل في جلسته ويود الانصراف بينما الصوت مستمر في حديثه:

« الله .. انت مستعجل — دالسنه بدرى .. والله تأكل كل معايا لقمة .. لسه بدرى زمان الأستاذ جاي .. طيب استنى أما أقوم افتح لك أنا .. استنى بس استنى .. إيه اللي جرى .. الله .. الله .. استاذ عبد الغفار .. حاجة غريبة .. دا ماله خد السلام جرى .. دا حتى ما بتصش وراه وقال سعيده .. أما عجائب على دى ناس .. »

« في الطريق إلى » :

يجري الكاتب هنا تجربة أخرى طريقة في وسيلة السرد وعن طريق المنولوج الداخلي أو تيار الشعور وهذه تحتاج في العادة إلى مهارة فائقة في الاحتفاظ بهدد

كبير من الخطوط التي يتبعها التفكير متشابكة ولكنها متميزة في نفس الوقت. وهذا موطن الخطر من الناحية الفنية إذ يحدث في كثير من الأحيان أن يفقد القارئ قدرته على التمييز بينها ويضل طريقه في التعرف عليها.

وهذا بالضبط ما يحدث لقارئ قصة «في الطريق إلى» إذ يتوجه كما يتوجه البطل بين فكرية وفایزة وسامية والمرأة الأخيرة النائمة في فراشه والتي يشير وجودها في بيته ذكرياته عن علاقاته السابقة، وهي بوضوح علاقات «مثلثة» علاقة أفلاطونية في أيام دراسته، علاقة حب مفاجئة وعلاقة خطوبه ثم علاقة بهذه المرأة النائمة في فراشه والتي تعد له العشاء ويدفعه وجودها إلى أن يترك البيت هارباً إلى مولد السيدة، ولعل المولد هو خير انعكاس «للمولد» القائم في تفكيره والذي يحاول أن يعطينا منه لمحه في هذه القصة فيجانبه التوفيق وإن كان له على أى حان فضل المحاولة والتجربة ولا أقول هنا فضل السبق لأن في تجربة الأستاذ يوسف الشaroni في قصص «الطريق» و«القيظ» و«المعدوم الثامن» وفي قصص الأستاذ فتحى غانم الأولى في مجلة الفصول خير مثال على نجاح هذه التجربة في القصة العربية منذ أوآخر الأربعينات.

لقد قصدت فيها سبق أن أبرز الجانب الإيجابي الوعي من الناحية الفنية في قصص الأستاذ عبد المنعم سليم ولكن ينبغي أن أسجل بعض المأخذ الذي لا مناص من ذكرها في هذا الصدد:

أولها فيما يختص باللغة: فما زال في قصصه عدد كبير من الأخطاء اللغوية وال نحوية ولست أعني بهذا لغة الحوار — فالحوار في قصصه عامي «يطابق مقتضي الحال» وينبض بالحياة لامرأة، إنما أعني لغة السرد التي يلجأ فيها بطبيعة الحال إلى استعمال الفصحى، ويأخذنا لو أولاهما مزيداً من العناية.

والمأخذ الثاني — وهو ما قد لا يوافقني عليه الكاتب — خاص بقيمة التفصيات الدقيقة في بعض التصصص، فهو لغزاته بها يتredi أحياناً في رواية بعض دقائق السلوك مما تقرز له نفس القارئ وما يخده المتعه الفنية التي يطلبها قارئ الأدب.

وأعرف جيداً أننا هنا بصدده مشكلة أكبر من قصص الأستاذ عبد المنعم سليم وأوسع مدى وهي مشكلة الواقعية في العمل الفني وحدود هذه الواقعية . فالكاتب هنا يعترض بلا شك بأنه فنان واقعي يصور الواقع بكل ما فيه من بؤس وقبح وهذا ما لا شك فيه وما قد يوافقه عليه كثيرون ، ولكننا بصدده عمل فني يرمي إلى قيمة جمالية معينة ، وقد يكون التلميح في العمل الفني أوقع وأقرب إلى الغرض المطلوب من وصف دقيق لحركات الغسالة التي تزيد استشارة الشابين في قصة « يوم الغسيل » مثلاً أو القاذورات والبوق والروائح الكريهة المنبعثة من دورة المياه في بيت أم إبراهيم بدر بـ مصطفى في قصة « كانت ليلة » .

هذا إلى أن قراءً كثيرين قد يملون في النهاية حديث ذلك البيت بقاذوراته وبقه ودوره مياهه وقد وردت جميعها في أكثر من قصة من قصص الأستاذ عبد المنعم سليم – كما أنهم قد لا يرون في ذلك الطالب المتألق الذي يعيش لي « درب مصطفى » على أربع جنيهات أو خمسة تقطّعها أمرته من دخلها بشق النفس بطلاً جديراً بكل هذا الاهتمام – فهذا الفتى الذي لا يفوته تلميع الحذاء وكى القميص والتسلّك في شوارع المدينة وهو خاوي الجيب خاوي المعدة، لا يفكر إلا في إشباع « غرائزه » بطريقة ما . . . قد يبدو للعديد من تافها صغيراً . ولست أعني بهذا أنه لا يصلح موضوعاً لقصة قصيرة بل أعني أن الكاتب في المرات التي طرق فيها هذا الموضوع لم يستطع – ولعله لم يحاول – أن يشعرنا بتلك المسافة بينه وبين شخصية البطل كما في قصة « موظف » أو قصة « يوم جديد » ولم يتخط بصره حدود أفق هذا البطل قاصر التفكير، بخاءت روياه ناقصة قد تضيق عن وضع الشخصية التي صورها قلمه على بعد كاف أمام ناظري القارئ كي يتفحّصه من كل جانب ويراه على حقيقته شاباً فقيراً حقاً ولكنّه مغزور تافه .

## أيام العز (\*)

وأيام العز هي أيام السجن التي أصبحت أملًا يراود اليائس الذي لا يجد طعاماً يأكله أو عملاً يدر عليه رزقاً أى رزق فينظر إلى الماضي متৎسرًا على تلك الشهور الستة التي قضتها في السجن :

— . . . ياسلام ! . . . كانت أيام عز . . أقل ما فيها كفت الألق لقمة مضمونة . . زى دلوقت يوم ألاق ويومين لا . . والقلفل والمش هروا مصارين التفر . . طب أدينى قاعد بقالى أربع تيام أهه من غير شغل . والترعه ناشفه ولا فيه سقية ولا عزيق . . وابن الآيتىه عنده شغل ومش عايز يشغلنى . أعمل ايه .. مش بذمتكو السجن أحسن ؟ مش بنشتغل ونشيل طوب ونمصح بلاط ؟ .. وايه يعني . مادام بنلاق أكل كويس .. عدس وطبيخ و .. وعيش طازة .. عيش أبيض من اللي قلبك يحبه وما بتشوفوهش إلا في البنادر .. عيش لو جابوه هنا العالم تغمض به العيش بتاعها .. »

وليس صرassi الفلاح المعدم بطل قصة «أيام العز» وحده في ذلك السجن الكبير سجن الفقر الذي يطعن الجميع لا فرق بين صغير أو كبير ، جاهل أو متعلم فالكاتب يختار موضوعاته وكأنه يتنقل بما في جنبات هذا السجن ليعرض علينا نماذج من حياة ثلاثة ، فالى جانب الفلاح المعدم رى الخادم الصغيرة التي تركت قريتها إلى العاصمة فرحة تحلم بأن تصبح «بنت مصراوية حلوة ، أحلى حتى من بنات العمدة ، تتكلم بالصري وتلبس الفساتين ، وتنام على السرير وتأكل العيش الطازة واللحمه . .» فلا تجد أمامها إلا العمل المستمر وكسر الطعام والحزام الجلد الذي تهوى به سيدتها البدينة على جلدها العاري ، تليميما المدرسة الصغيرة التي تحلم بالحب والزواج ولكنها سجينه «الوااجب» الذي فرضه عليها الفقر ، يحب أن تقول الأسرة حتى تزوج أختها الكبرى ويتم أخوها الصغير تعليمه ( وهو الآن

(\*) مجلة المجلة : مايو ١٩٦٤ .

في الثانية عشرة ) ليحل محلها في الإنفاق على الأسرة ، إلى الموديل الفقيرة التي تخلي ملابسها أمام سنّة ثانية أو ثالثة الحـ.. فجيش الزلاء هذا كبير جرار لأن الفقر لا يرحم صغيراً لصغره ولا رقيقاً لرقته ، والكل أسرى وإن كانوا لا يعرفون لهم سجاناً بعينه ، ولكنهم لا يفقدون الأمل بل تراهم كذلك العصفور الحبيس في قصة « عصافير » إذ يتعلق بمحيد القفص ويرفرف بحاجته يدق بهما على السلك الغليظ ولا يفقد الأمل في الانطلاق يوماً.

فضي الحلاق الصغير في قصة « المحامي » يخرج من المدرسة إلى دكان المعلم « يستذكر دروسه في الدكان ويحمله بأن يصبح محامياً يدافع عن القراء ممثلين في شخص أبيه السجين » وقد يكون الأمل كاذباً ولكنه أمل على أية حال يلوح خيال الرأي من بعيد فيحفزه على الجد ومعاودة المحاولة أياً كانت النتيجة . فأبو أمين أضحوكة القرية في قصة « خضررة » يعيش سنوات طويلة على أمل الزواج من خضررة ، وهو يضع القرش على القرش ليدخل المهر ، خمسين جنيهاً طلبها أبوها ساخراً ليعجز أبو أمين عن دفعها ، ولكن الرقم الكبير لا يفت في عضد هذا المهرقل الذي يعذى سنوات طوالاً في عمل أقرب إلى عمل الحيوان أو الآلة يراوده أمل الحصول على خضررة يوم يصبح مالكاً لخمسين جنيهاً بالتمام .

ولعل في نهاية هذه القصة بالذات خير دليل على صدق إحساس هذا الكاتب وحسن فهمه لحياة المؤسأء والمستضعفين من شخصيات قصصه ، فأبو أمين لا يتزوج خضررة بعد كل هذا الجهد وذلك الصبر ، فالحصول على الأمل بالنسبة لأمثال أبي أمين بعيد . بعيد وإن بدا في لحظات وكأنه قاب قوسين أو أدنى .

والمحاولة وإن فشلت تظهر معدن الإنسان وتتفصح عن قدراته في النهاية على مواجهة ذل الفقر بسلاح واحد هو الكرامة ، فإذا كان العصفور الحبيس لم يفقد جمال ريشه وعدوّه صوته ، فالشاب المتعطل في قصة « الشحوم » ينتقض واقفاً يمسح الشحوم العالق بيديه بعد أن انبطح تحت عربة عبد الرزاق بك ذلك المدير الذي يده مقاليد الوظيفة والذي يقف آمراً ناهياً لا يتوقع من الشاب المسكين أى مقاومة ولا يرى فيما يكلفه به أى شطط بل يقول لصديقه باستهانة :

— بسيطة قوى .. أى سواق تا كسى ماشى أو قفـه يعملها فى عشرة دقائق .. وأجرتها معروفة .. عشرة صاغ بس .

وليس «البيه» البدين في قصة «الشحـم» هو الوحـيد الذى يـتـهنـ كـرامـة الشـابـ الفـقـيرـ ، فـالـمرـأـةـ الـبـدـيـنـةـ فـيـ قـصـةـ «ـالـضـرـبةـ الـأـخـيـرـةـ»ـ تـتـهنـ رـجـوـلـةـ الـفـلاـحـ الفـقـيرـ حـامـدـ فـتـدـعـوهـ سـاعـهـ بـأـبـىـ شـوـارـبـ وـسـاعـهـ بـسـمـارـةـ،ـ وـتـسـلـطـ عـلـيـهـ عـيـنـيـهـاـ وـسـحـرـ جـسـدـهـاـ الـبـضـ كـىـ تـشـيـعـ الـأـرـتـبـاكـ فـيـ ضـرـبـاتـهـ،ـ خـشـيـةـ أـنـ يـكـسـبـ تـقـودـ زـوـجـهـاـ وـعـلـبـ الـلـبـنـ الـتـىـ يـسـيـلـ لـهـ لـعـابـ الـفـلاـحـينـ الـمـحـرـومـينـ فـيـخـرـجـونـ قـرـوـشـهـمـ الـمـدـوـدـةـ لـتـذـوبـ إـلـىـ غـيـرـ رـجـعـةـ فـيـ يـدـ الـمـرـأـةـ وـزـوـجـهـاـ .

وعندما يضيق حامد يوميته كلها في اللعب يسمع صوت المرأة الحقيق لا صوتها المنغم الذي كانت تصبه في أذنيه عندما كانت القروش في جيده ، ويفيق الرجل على النبرات الخشنة فيضرب ضربته الأخيرة ، يستعيد بها كرامته ويرمى بعلبة اللبن ( المرأة في نظره مثل اللبن ) يرميها في وجهها ويذهب .

وعز الدين نجيب من مواليـدـ مشـقـولـ السـوقـ ،ـ شـرقـيـةـ كـاـ تـقـولـ المـقـدـمةـ ،ـ وـلـعـلـ هذاـ هـوـ السـبـبـ فـيـ حـسـنـ تـصـوـيرـهـ لـحـيـاةـ الـفـلاـحـينـ وـعـمـقـ فـهـمـهـ لـمـشـاعـرـهـمـ وـهـوـ فـيـ هـذـاـ تـلـمـيـدـ نـجـيـبـ لـكـلـ مـنـ عـبـدـ الرـحـمـنـ الشـرـقاـوـيـ وـيـوـسـفـ إـدـرـيـسـ وـنـأـمـلـ أـنـ يـكـوـنـ لـهـ فـيـ تـارـيـخـ الـقـصـةـ الـمـصـرـيـةـ شـائـعـ مـثـلـهـماـ .

وـتأـثـرـ الـكـاتـبـ بـقـصـهـ الـأـرـضـ لـعـبـدـ الرـحـمـنـ الشـرـقاـوـيـ وـاضـحـ لـاـ تـخـطـئـهـ عـيـنـ فـيـ قـصـةـ «ـأـيـامـ العـزـ»ـ مـثـلاـ ،ـ فـرـسـيـ وـغـيرـهـ مـنـ شـخـصـيـاتـ الـفـلاـحـينـ تـذـكـرـناـ بـشـخـصـيـاتـ الـأـرـضـ بـجـهـيـهـمـ الـحـيـ الـذـىـ يـشـرـ الضـحـكـ وـلـكـنـهـ مـطـعـمـ بـعـرـارـةـ قـاسـيـةـ تـعـصـرـ الـقـلـوبـ ،ـ إـلـاـ أـنـ اـقـتـفـاءـ الـكـاتـبـ لـأـرـ عـبـدـ الرـحـمـنـ الشـرـقاـوـيـ يـصـلـ بـهـ إـلـىـ حدـ إـفـادـ الـبـنـاءـ فـيـ هـذـهـ الـقـصـةـ الـجـيـدةـ فـالـكـاتـبـ هـنـاـ يـقـحـمـ نـفـسـهـ فـيـ الـقـصـةـ فـيـ شـخـصـيـةـ «ـالـتـلـمـيـدـ»ـ اـبـنـ الـقـرـيـةـ الـذـىـ يـرـوـىـ قـصـةـ مـرـسـيـ وـالـحـرـيقـ كـاـ فـعـلـ الـشـرـقاـوـيـ فـيـ الـأـرـضـ ،ـ وـكـانـ لـزـاماـ عـلـيـهـ — لـمـاـ تـتـطـلـبـهـ الـقـصـةـ الـقـصـيـرـةـ مـنـ تـرـكـيزـ بـالـغـ — أـنـ يـلـغـيـ شـخـصـيـتـهـ تـمـاماـ وـيـقـصـرـ دـورـ الـرـاوـيـ عـلـىـ صـوتـ مـحـاـيدـ يـرـوـىـ الـأـحـدـاثـ الـتـىـ لـاـ يـدـلـهـ فـيـهـ بـدـلاـ مـنـ أـنـ يـفـسـدـ الـبـنـاءـ الـفـنـيـ بـإـقـحامـ رـأـيـهـ

ومشاعره مع انه ليس شخصية مشتركة في الأحداث بل مجرد راو يرويها من خارجها وعليه أن يتركها تفصح بنفسها عن معناها للقاريء.

«عاودتني الرغبة الملحة في الاندفاع إلى مرسى .. كان إحساسى قد تحدد .. يجب أن ينقد من السجن .. بأى شكل ولكن مرة أخرى لم أستطع أن أفعل شيئا .. إن كل الناس ضده .. حتى أولئك الذين شبعوا أخحكا من كلامه .. لماذا ذلك والقمع ليس قبحهم بل قبح عمه وهم يعرفون ما يينهما ؟ الآن بدأت أفهم .. أفهم لا ينظرون إليه الآن كعدو لعمه .. لا .. بل كعدو لهم جمیعا .. عدو خطير كان يتهددهم جمیعاً بالخراب .. ». »

وغمى عن البيان أن الكاتب هنا يغير بؤرة اهتمام القاريء فبدلا من التركيز على مرسى ومحاولته إشعال النار في قبح عمه يلفت الراوى أنظارنا إلى شخصه ويشتت انتباهنا بالحديث عن نفسه ومشاعره وهو يتفرج على أحداث القصة وليس هذا من البراعة في رواية القصة.

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن الكاتب في عدد كبير من قصص المجموعة قد تخاصيص تماماً من آثار تلمذته على غيره من الكتاب ووجد طريقة للتعبير الأصيل عن موضوعه فأصبح أقدر على التحكم في مادته وصياغتها في قالب الفن المناسب ، ولعل دراسته في كلية الفنون الجميلة قد زودته بنوع من الإحساس المطبوع بضروريات البناء الفني وقيمة القالب الذي يصوغ فيه مادته بجاءت بعض هذه القصص آية في الإتقان كقصص « دباب » و « الضربة الأخيرة » و « سباق » .. فهل ننادي بأن يدخل الكتاب الشبان كلية الفنون الجميلة ليتعلموا قيمة الشكل وأصول البناء الفني ؟

# الباب الرابع

## في عرض المكتب

---

- ١ — النقد الأدبي عند اليونان .
- ٢ — روايات جين أوستن : دراسة في البناء .
- ٣ — دراسات عن جونسون .



## النقد الأدبي عند اليونان (\*)

منذ دخل الرعيل الأول من أساتذة الجامعة المصرية الاهتمام بالدراسات اليونانية واللاتينية في حياتنا الأدبية ، وما زلنا نعتمد على الترجمة عن الإنجليزية والفرنسية فيما نعرفه من هذا الميدان ، أما وقد شب تلاميذ لطفي السيد وطه حسين حتى بلغوا هم أيضاً مراتب الاستاذية والريادة ، فقد آن للمكتبة العربية أن تزود بأعمال أصيلة تسهم بنصيبها في هذه الدراسات ، فقد عبرنا فيها نرجو مرحلة الاقتباس والتتليل السريع والاعتماد المطلق على جهود الغربيين فيما نعرفه عن الحضارات القديمة وأدابها . والأمل معقود على أساتذة الدراسات القديمة في الآداب والتاريخ والفلسفة أن يثروا المكتبة العربية بدراسات وترجمات مباشرة عن اللغات القديمة.

واليوم وقد أصبح الخلاف بين نظريات النقد المختلفة حديث جل المشتغلين بالأدب سواء في ذلك المختصون وغير المختصين ، وأصبح اسمه أرسطو ونظرياته مادة تحوّض فيها الصحافة اليومية ، برزت حاجتنا إلى دراسات أكاديمية أصيلة عن النقد والأدب اليوناني . ولعل كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة عن النقد من هو ميروس إلى أفلاطون<sup>(١)</sup> يكون فاتحة لسلسلة من الدراسات المماطلة عن نظريات النقد على مر العصور يصدرها عدد من المختصين في كل فرع تخصصه .

والكتاب فيما يبدو من مقدمة المؤلف يكون الجزء الأول من عمل كبير يؤرخ للنقد الأدبي عند اليونان . وقد كان أول ما يتبادر إلى ذهاننا إذا ذكر النقد اليوناني أن ذكر أرسطو ونظرياته التي كانت حجر الأساس للنظريات العلمية في النقد في الفكر الأوروبي وكان يبدو لنا — غير المختصين بدراسة الأدب اليوناني أن أرسطو هو الناقد الأول ولعله الأوحد الذي أرسى قواعد النقد وفصل قوانين

(\*) مجلة الكاتب : مايو ١٩٦٣

(١) دكتور محمد صقر خفاجة : النقد الأدبي عند اليونان - ١ - من هو ميروس

إلى أفلاطون - القاهرة - ١٩٦٢ .

الإعجاز وشاد ذلك البناء الشاهق الذي اعتمد عليه كل من تصدى ل موضوع الأدب والفن حتى يومنا هذا . إلا أن الأستاذ المؤلف قد خص هذا الجزء من كتابه بدراسة النقد اليوناني قبل أرسسطو فبين لنا الجذور التي نبتت عنها فلسفة المعلم الأول في الفن والترا ث النقدى الذي أقام عليه ما وصل إليه من نتائج ذاتي واعتبرت هذا الدور الهام في تاريخ النقد .

وتنقسم الآراء النقدية السابقة على أرسطو حسب ما أوردها الأستاذ المؤلف إلى نوعين :

أولاً : نصوص من الشعراء والكتاب السابقين على أرسطو يمكن أن تستخلص منها آراءهم في طبيعة الشعر ووظيفته ودلائل إعجازه وغير ذلك من أبواب التفكير الناقد، وكل ذلك بطريق غير مباشر .

ثانياً : تأثيرات مباشرة في طبيعة الشعر والفن ووظيفة الفنان في المجتمع من أمثال ما ورد في محاولات أفلاطون وكتابات جورجياس .

فمن النوع الأول أبيات من شعر هوميروس وهيزيودوس وبنداروس وأريستوفان يمكن أن يستشف منها القارئ مثل هذه الآراء، والأربعة يمثلون المراحل المختلفة لازدهار الشعر اليوناني: هوميروس وهيزيودوس علماً على شعر الملائكة وبنداروس شاعر الغناء الشهير وأريستوفان يمثل الشعر التمثيلي . فعندما توجه هوميروس بدعائه إلى ربة الشعر أن تلهمه ما يقول في مفتتح الإلياذة عبر بذلك عن إيمانه بأن الشعر إلهام من وحي الآلهة لا دخل فيه لمجهود الصانع . ومن الطريف أن الكلاسيين من شعراء الانجليز والفرنسيين قد درجوا على نقليد هوميروس في البدء بالابتهاج لربة الشعر بالرغم من إنماهم بقيمة الصنعة في صياغة القريض .

أما أريستوفانس فيبدو أنه كان هو الآخر يرى أن الشعر إلهام لا يد للشاعر فيه ، أو هو على الأقل يقدم هذا الرأي في ملهاة له تدعى **أهل أخارناي** عرضت سنة ٤٢٥ ق . م ، إذ تتحدث فيها إحدى الشخصيات عن الشاعر يوربيديس فتصفه بأنه موجود وغير موجود ، فهو في «**غيبة لأن روحه مشغولة بنظام الشعر** ، إذ فهو غائب عن البيت بروحه ، موجود بجسمه لأن نائم فوق فراشه ، وقد رفع ساقيه في الهواء» (ص ٥٣)

أما عن وظيفة الشاعر في المجتمع فقد أمكن استخلاص رأى الشعراء في هذا الموضوع المهام من ثنايا مانظموه من شعر ، فهو ميروس — حسب رأى **الأستاذ المؤلف** :

«**يحدثنا بأن غايتها إمتاع القلوب**، وإدخال السرور عليها بما يلقىء على السامعين من سحر، وهو يصر على هذا الرأى ويرده على الدوام، فيروى لنا أن ربة الشعر وهبت المنشد ديمودو كوس صوتاً رخيناً لينشد أغذب الألحان، ويصف لنا السامع وقد استهواد صوت الشاعر الذي تعلم من الآلهة كيف ينشدألحاناً ممتعة تبهج الناس وتدفعهم إلى سماعه كلما شاء الغناء» ص ١٤

وقد كان بودنا أن نقرأ في هذا المجال نصوصاً وافية من الاليادة والأوديسا ، حقاً إن السكاتب يشير إلى موضع هذه النصوص من المحمتين إشارة دقيقة ، ويمكن للقاريء أن يرجع إليها إذا أراد ، وهذا الإيجاز في الإشارة دليل على مزيد من التحرج العلمي لدى السكاتب ، إلا أنه لا محل له هنا في كتاب منشور باللغة العربية ومقصود به دائرة واسعة من القراء لا تقتصر على المختصين في دراسة **الآداب اللاتينية واليونانية** .

أما وظيفة الشاعر في نظر هيسيدوس فكانت تعليمية تتضمن إبلاغ رسالة سماوية : «**لأن الشاعر في رأية كالنبي يلقن الناس الحقائق السماوية** ، ويعلمهم ما ينفعهم في حياتهم اليومية» .

أما بنداروس الشاعر الغنائى فقد «**تغنى بعظمة الشاعر وبجد مهمته الفاضلة** ،

واعتبره نبي زيوس لا يقول إلى الصدق» . وإن حديث المؤلف عن بنداروس يشوق القارئ إلى قراءة أشعاره وقد كان بودنا في هذا المجال أيضاً لو أنه أورد نصوصاً من شعر هذا الفنان ، وإذا كانت الإليةادة والأوديسة في متناول كثير من القراء ، فلست أظن الأمر كذلك بالنسبة لهذا الشاعر الذي لا يعرفه كثير من قراء العربية ، ويا حبذا لو ضمن المؤلف كتابه ترجمة لتلك النصوص من شعره التي تحوى آراءه هذه كما فعل بعض من مسرحيات الشاعر المثيلي أريستوفانس فقد كان الكاتب كريماً مع قراء العربية فيها يختص بأراء أريستوفانس إذا أورد ترجمة لنص من مسرحية **السحب** ، كما أورد نصاً آخر من مسرحية **الضفادع** ، هذا إلى جانب شذرات مقتضبة من مسرحيتين آخرين إذ ضمن أريستوفانس أربعاً من مسرحياته (من نوع الملاحة) نتائج قراءته لمؤلفات أسلافه من الشعراء ومعاصريه من الأدباء ، وأراءه في النقد وفي طبيعة الشعر ووظيفته ، ولعل النص الذي أورده الأستاذ المؤلف من مسرحية **الضفادع** من أهم النصوص التي يحويها الكتاب ، فهذه المسرحية التي وصفها ناقد حديث بأنها «تفوق أعمال دريدن دقة ، ومقالات كولر درج عمقاً ، وأبحاث أرنولد وسان بيف أصلة ، هذه المسرحية إنما أثارت اهتمام الباحثين لأنها أقدم نص أدبي يتضمن دراسة مفصلة للمأساة اليونانية ، وتحليلادقيقاً لمسرحيات أيسخولوس ويوربيديس ، وشرحوا وأضحاوا رأى كل منها في وظيفة الشعر وطبيعته» (ص ٦٩) وليس هذا بغريب إذا أدركنا أن موضوع الملاحة وأحداثها تدور كلها حول المقارنة بين الشاعرين الكبيرين على أساس أن كلاد منها يمثل مدرسة مختلفة في نظرتها إلى الشعر ، وفي تأليف المسرحية وتركيبها ومخاطبة الجمهور وتصوير الشخصيات والغاية التهائية للعمل الفني وغير ذلك من أوجه الشبه أو الخلاف بين مدارس الشعراء في كل عصر ، ويبذل الكاتب جهداً كبيراً في التوفيق بين ما يذهب إليه من إعجاب أريستوفانس بالشاعر يوربيديس وبين نصره لايسخولوس في نهاية الملاحة إذ ينتصر أيسخولوس على غريمه ، ويعود به ديونوسوس إلى أثينا لينقذها من فوضى الشعراء المعاصرين .

ويرى الكاتب من تفاصيل عرض أريستوفانس لبراعة يوريبيديس أنه كان يمكن لشاعر المأساة إعجاباً بها وأن اختياره لا يسخنوس كان نزولاً منه على إرادة الجماعة في ذلك الوقت ، إذ أن البلاد كانت في حرب وفوضى وفي حاجة إلى شاعر يتعيني بآمجاد أبطالها لا شاعر إنساني كيوريبيديس الذي كره الحرب وتفر منها الأثينيين في شعره ، وهو يؤيد الرأي القائل بأن أريستوفانس « أول ناقد بالمعنى الصحيح إذ بني أحكماته في النقد على أساس جمالية وأخرى تفعية ، واتبع في تقديره متهجأً علمياً سليماً ، فاعتمد على دراسة النص الأدبي دراسة مفصلة ، وتحليله تحليلاً دقيقاً . . . وهو أول ناقد أبدى إهتماماً بالجانب الفني في نظم القصيدة لا يقل عن اهتمامه بموضوعها » (ص ٧٩) .

والواقع أن آراء أريستوفانس التي ضمنها مسرحياته هذه يجوز أن تعتبرها في الوقت ذاته نوعاً من التأملات المباشرة ، مثلها مثل ما ورد في محاورات أفلاطون وفي كتابات السفسطائيين وخاصة جورجياس ، أى أنه قد يجوز إدراجها تحت الباب الثاني من الآراء التي فصلها المؤلف .

ولعل استطلاع كتابنا لآراء السفسطائيين ومساهمتهم في بناء النقد اليوناني من أهم ما ورد في هذا الكتاب من موضوعات جديدة على القارئ العربي ، فقد سبق للكثيرين أن خاضوا في آراء أفلاطون وقيمتها وتفسيرها ، ولكنني لا أذكر مؤلفاً بالعربية لفت الأنظار إلى قيمة آراء السفسطائيين في هذا الموضوع ، ولعل محاولة الكاتب رد الاعتبار لهذه المدرسة الفلسفية التي طالما افترى عليها الكتاب — فيما يبدو لنا الآن — لعل محاولته هذه تكون فاتحة دراسة شاملة لها تضاف إلى المكتبة العربية ، حتى تصحح أذهان عامة القراء من المهتمين بالدراسات والفلسفات القديمة فيما يختص بفلسفة السوفسطائيين والدور الذي لعبوه في حياة الإغريق ، إذ كانوا رواد النزعة الإنسانية في حياتهم :

« **فِيهِمُ الَّذِينَ أَكَدُوا شِخْصِيَّةَ الْفُرْدِ ، وَحَقَّقُوا لَهُ الْحُرْيَةَ الْفَكُورِيَّةَ وَالْإِسْتَقْلَالَ الْذَّاتِيِّ ، وَهُمْ بَاعْتِرَافِ أَرِيسْتُوفَانِسَ الَّذِينَ عَلَمُوا الشَّبَابَ كَيْفَ يَطْبَقُونَ الْقَوَاعِدَ الْدِقِيقَةَ عَلَى الْأَدْبِ ، وَكَيْفَ يَقِيسُونَ الشِّعْرَ ، وَكَيْفَ يَفْكِرُونَ**

ويفهمون ، وكيف يتفنون ويتشكرون ، وكيف يقبلون كل شيء على مختلف الوجوه» (ص ٢٨) .

وقد كان اهتمام السفسطائيين بالدراسة الأدبية قائماً على دراسة اللغة وعلومها ، وهذه وجهة نظر متقدمة جداً حتى في عصرنا هذا ، وقد وجها جهودهم لا إلى دراسة الشعر وحده بل إلى دراسة النثر وتقنيات قواعد الإقناع أو الخطابة ولعل اهتمام أرسسطو بالخطابة مأخذ أصلاً عن اهتمام السفسطائيين بها .

وقد أورد المؤلف نصوصاً قليلاً جداً من كتابات جورجياس السفسطائي تستشف منها بعض آرائه الهامة التي يرجح الكاتب أن أرسسطو قد استفاد منها في كتابيه **الشعر والخطابة** من ذلك رأيه أن

«الشعر يؤثر في السامعين ويدفعهم إلى المشاركة الوجدانية . . ( وأنه ) كلام موزون يسحر الباب الناس ويستولي عليهم ، يثير فيهم الخوف من مصير الشخصيات الذين يصورهم الشاعر ويبعث فيهم الشفقة عليهم» (ص ٣٥) .

وفي هذا الكلام يبدو لنا المصدر الذي أخذ منه أرسسطو نظريته في وظيفة المأساة وتحليل تأثيرها في جمالي المستمعين ، وهي النظرية الشهيرة التي عرفت باسمه وتعد من دعائم مذهبة في فن الشعر .

وفي النص الذي أورده المؤلف من مسرحية **السحب لأريستوفانس** (ص ١٠٤ - ١٣١) يظهر سقراط في المسرحية كشخصية تمثل السفسطائيين وهي ظاهرة جديرة بالالتفات وشهادة من شاعر شبهه معاصر تدعونا حقاً إلى إعادة النظر في الفكرة الشائعة بيننا عن هؤلاء الفلاسفة .

وقد أورق الكتاب آراء أفلاطون في الشعر حتمها من الدراسة نظراً لأهميتها في تاريخ الفكر الأوروبي إذ أثرت في كتابات عدد كبير من مفكري اليونان والرومان وفلسفية المسيحية في العصور الوسطى ، وقد أبرز الكتاب التناقض الواضح في آراء أفلاطون في الشعر ، والفنون بوجه عام وأورد محاولات الغربيين لتفسير هذا التناقض وإن لم يجد تأييداً لأى منها ص ٨٢ - ٨٥ ، ويزع الكتاب

### اهتمام أفلاطون بالشعر :

«إذ كان يعتبر أن الشعر بمعناه الصحيح هو أعلى الفنون وأشدّها تأثيراً في شعب المدينة الفاضلة ، وهذا يفسر اهتمامه به وشغفه بدراسته دراسة مستفيضة ، ومع أنه اتّقد أسلوبه وموضوعه ، إلا أنه قسمه إلى ثلاثة أقسام : الشعر القصصي البحت الذي يتمثل في الأناشيد الدثورامية ، وشعر المحاكاة الذي يعبر فيه الشاعر عن أفكاره عن طريق التشخيص أي عن طريق الشخصيات التي يصورها كما يحدث في المسرحية بأنواعها المختلفة ، ونوع ثالث وهو مزيج من النوعين السابقين ، ينطق فيه ناظمه باسمه أحياناً ، وعلى لسان الشخصيات أحياناً أخرى ، كما يجري في الملحم» (ص ٩٠) .

وقد أورد مشكوراً نصوصاً وافية من محاورة أيون ومن كتاب الجمهورية تحوى أهم آراء أفلاطون في هذا الموضوع ففي محاورة أيون خير مثال على رأى أفلاطون في طبيعة الشعر من أنه إهانة صرف لا دخل فيه لصناعة الشاعر أو مجده و هي النظرية الشهيرة التي أصبحت علماً على اسم هذا الفيلسوف اليوناني ، وفي كتاب الجمهورية تفصيل لوظيفة الشاعر والفنان عموماً في المجتمع ، وفيها رأى أفلاطون بطرد الشعراء الذين هم في كل واد يهيمنون من مدینته الفاضلة ، ويشير الكاتب إلى آراء أفلاطون التي وردت في محاورات أخرى لم ترد نصوصها في هذا الكتاب كمحاورة فايدروس ومحاورة بروقا جوراس (حيث يوصف الشعراء بأنهم آباء الحكمة وصانعوها ! ص ٨٨ هامش ) ولعل أهم ما يدين به أرسسطو إلى أفلاطون هو ابتكاره لنظرية المحاكاة ، فهو أول من تصدى لدراستها مفصلة وأبرز أهميتها عند البحث في حقيقة الفن ، إذ تتمثل هذه الفكرة عنصراً جوهرياً من عناصر تفكيره الفلسفى ، فسر بها حقائق الوجود ومظاهره ، إذ كان يرى أن الحقيقة لا توجد إلا في عالم المثل وأن ما ندركه من الظواهر المحسوسة ليست إلا انعكاساً لعالم المثل هذا أي محاكاة لتلك الصور الحالصة .

«والشعر كسائر الفنون صورة من صور المحاكاة الناقصة ، لأنها منقولة عن صورة ليست هي بدورها من الحقيقة في شيء» (ص ٩٩) .

وهكذا نرى أن أرسطو يدين لأفلاطون بعذرة نظرية المحاكاة التي تكون دعامة من دعائم نظريته في الفن. وإنه لجهد مشكور حقاً أن قام المؤلف بدراسة هؤلاء الشعراء والمفكرين السابقين على أرسطو وتفصيل ما يدين به لهم «فهم الذين وضعوا أساس علم النقد، وهم الذين أعدوا لأرسطو سبيلاً للبحث وأمدوه بمادة علمية غزيرة، فكان عليه أن يخلق منها قوانين النقد التي خلدت على مر السنين».

وهذه الدراسة الأكاديمية بصورةها الحالية تشير بعض المشاكل التي قد يراها بعض القراء شكلاً ، ولكنها هامة جداً بالنسبة لشكل من تصدى لنشر البحوث الأكاديمية ، فقد آن الوقت أن تتفق على كلمة سواء فيما يختص بأشكال موحدة لإرداد المهامش مثلاً وفصل الكلام المقتبس عن كلام الكاتب ، والإشارة إلى المصادر وغير ذلك من المشاكل الشكلية التي لا بد من استيفاؤها ليتوفّر لبحوثنا من مظاهر الدقة ما نعرفه جيداً في المؤلفات الأجنبية . ومن الملاحظ أننا لم نصل بعد إلى خطة موحدة في هذا الصدد يلزم بها كل مؤلف كما يلزم بها طلاب الدراسات العليا فيما يقدمونه من رسائل ، ومن الملاحظ أن كلاً منا إذا تصدى لنشر العلمي بالعربية اخترط لنفسه سنة ما حسّ ما تعوده من قراءاته الأجنبية .

وقد سار المؤلف في هذا الكتاب على خطة يمكن أن تكون نوذجاً تتفق عليه مع بعض التعديلات الطفيفة ، فهو قد أبرز الكلام المقتبس بطبعه بالبنية التشتميل (أسود) ويمكن أن يكون هذا أحد هذه الحلول الشكلية وإن كان للأسف لم يلزم بها في كل الأحوال وقصرها على المقتبسات الطويلة نوعاً .

وقد جاءت هوامشه وإشاراته إلى المراجع مثلاً جيداً لما يمكن أن يصبح قانوناً متفقاً عليه فيما يبتنا .

وقد أورد المؤلف ترجمة لنصوص منفصلة في النصف الثاني من الكتاب على شكل ملحق ونحن إذ نشكر له ترجمته لهذه النصوص وإيرادها كملة بدلاً من الاكتفاء بالإشارة إليها في أثناء الكلام ، نعجب إذ نراه يحذف فقرة من كلام

إحدى الشخصيات في مسرحية الضفدع ويفيدنا في الماهمش بأنه حذفها «لاحتواها على نكتات بذئبة تناق الذوق الأدبي»، (ص ٦٢ هامش ٥).

وقد تكون الفقرة منافية للذوق الأدبي في وقتنا هذا ولكنها قطعاً لم تكن كذلك في عصرها وما دمنا بصدده نشر نص قديم فلا مجال هنا لإدخال حكم أخلاقي حديث لا يمت إلى الماضي بصلة ، خاصة وأن النص وارد في كتاب علمي ، وأن الحذف كفييل بتشويه فهمنا للنص وللعصر الذي صدر عنه ، وقد يكون الحذف واجباً إذا كنا بصدده إعداد النص لكتاب القراءة المدرسية ، ولكنه في هذا الموضع لا يبرر له قطعاً .

وإنني إذ أورد هذه الملاحظات العابرة عن القالب الذي ظهر فيه هذا الكتاب القيم لا أرمي بهذا إلا الأمل في أن يتحذّم مثل هذا الجهد العلمي الضخم أكمل صورة ممكنة راجية أن يسرع الزميل المؤلف بذير الجزء الثاني عن أرسطو وهو أهم أجزاء مؤلفه الكبير بلا زاع ، وهل نطمئن في أن يرفقه بنصوص مفصلة من كتابي فن الشعر والخطابة؟ (\*) .

---

(\*) كان الموت أسبق ، ولعل أصدقائه وأسرته يتعمدون على نشر الأجزاء الأخرى من كتابه ، وفاءً لذكراته وتحقيقاً لبعض ما عقدنا فيه من رجاء .

## روايات جين أوستن : دراسة في البناء (\*)

يشير العنوان إلى أن الكتاب<sup>(١)</sup> دراسة في البناء الروائي تميّزاً له عما يشقّل رفوف المكتبات من لغو لا يعني القارئ فتيلاً في تفهم فن القصة ، فمن الحقائق المؤسفة أن نقد القصة يكاد يكون أكثر أنواع النقد تأثيراً ، على كثرة ما نشر في هذا الميدان ، فطبيعة هذا الفن تتبع الكاتب – إذا أراد – أن يكتب كثيراً بدون أن يضيف جديداً إلى فهم القارئ للقصة كبناء فني ذي مقومات خاصة ، وما أسهل أن يخدّنا عن الكاتب وعاداته الخاصة ، أو عن الظروف التاريخية والاجتماعية التي تكمّن وراء القصة ، وما أسهل أن يفيض في شرح الشخصيات وخصائصها المميزة أو في التعبير عن إعجابه الفائق بالقصة أو نفوره الشديد منها بدون أن يعني بتوضيح أسباب هذا الإعجاب أو النفور ودواعيه وكلها معلومات قد تكون قيمة في حد ذاتها وإن كانت لا تقيّد القارئ كثيراً في إدراك القيمة الفنية للقصة أو الصفات التي تميّز فن قصاص بالذات ، وكثيراً ما عبر روائيون عن يأسهم من أن يجدوا الناقد الذي يتّفهّم أعمالهم القصصية على الوجه الصحيح ، أي كبناء فني ينمو في يد الكاتب من أحجار منفصلة تكون في النهاية اثر أدبياً *a literary monument* صينغ بحدّق « معاري » فهذا هنري جيمس ( ١٨٤٣ - ١٩١٦ ) صاحب تعبير « الأثر الأدبي » والتشبيهات المستخلصة من فن المعابر يقول في مقدمة لأحدى قصصه : « من الحقائق المعروفة للروائيين في محتفهم ( الخلق أم النقد ؟ ) أن بعض عناصر العمل تتصل بالجوهر وببعضها بالشكل ، فكما أن عدداً من الشخصيات وخرّوباً من التصرف في مادة القصة تتصل اتصالاً مباشراً بالموضوع *Subject* فإن البعض الآخر لا يمت له بصلة مباشرة ، بل ينتمي في الواقع إلى المعالجة ،

(\*) مجلة المجلة : ديسمبر ١٩٦٢ .

وقلما يجد الكاتب من يقدر هذا الفرق لأن ذلك لا يتأنى إلا بالفقد المبني على حسن الإدراك مما لا يتوفّر كثيراً في هذا العالم» (ولعله يأمل أن يجده في العالم الآخر ؟ )

ويحذّر هنري جيمس غيره من كتاب القصة من الطمع في أن يلقوا من القراء أكثر من مجرد الانتباه إلى القصص كما تروي، أما القراءة المتمعنة التي تستشف عناصر البناء فيها فشيء بعيد المنال، فإذا صادفهم يوماً فليفرحوا بها كهبة من القارئ ومنحة يقتصونها شاكرين ولكن ليس لهم أن يتوقعوها دوماً !

وقد شهد القرن العشرون اتجاهات جديدة في النقد ترکز جل اهتمامها على نص العمل الأدبي ، واتضحت فائدة هذه المدرسة على وجه الخصوص في ميدان نقد الشعر ، على ما يفهم به أصحابها من سطط وغاللة في بعض الأحيان ، وقد تأثر بعض الباحثين في فنون القصة بهذا الاتجاه الجديد ، إلا أن جهودهم في هذا الميدان ما زالت ضئيلة لا تزيد على عدد قليل من الدراسات الكاملة إلى جانب بعض البحوث المنشورة في مجلات أمريكية متفرقة .

والكتاب الذي بين أيدينا محاولة متواضعة في هذا الاتجاه والكتاب محظوظ أو قل أريب في اختياره لموضوع كتابه ، في حين أوستن ( ١٧٧٤ - ١٨١٧ ) من كتاب القصة القلائل الذين لم يعودوا محل خلاف كبير ، فقد أضافت إلى تراث الرواية في الأدب الأنجلزي ست قصص كاملة<sup>(١)</sup> كلها مثال للعمل القصصي المتقن ، وكلها مليئة بالفكاهة والسخرية الذكية ، لا تشوّبها مبالغة أو تهويل مما يجعل فيها أثيراً لدى نقاد القرن العشرين ، كما كانت مثالاً للفنان الواقع بحدود قدرته لا يتبدل باللحوض فيها لا يفقهه .

كان أبوها قسيساً ميسور الحال كثير البناء ، من مقاطعة هامبشير في الريف

(١) بيت مانسفيلد بارك *Mansfield Park* ، الكبراء والتعيز *Pride & Prejudice* ، لينا *Emma* ، العقل والحساسية *Sense & Sensibility* ، الإقناع *Persuasion* - دير نورثانجر *Northanger Abbey*

الإنجليزي ، وقد تلقت من التعليم ما أتيح لبنات طبقتها ، فألحقت هي وأختها كارسندرا بمدرسة داخلية للبنات قضت فيها ثلاث أو أربع سنوات ، ثم غادرتها في العاشرة من عمرها لتقم تعليمها في البيت ، وكان أبوها مثقفا بحكم مهنته فلم تنقصها موارد القراءة ، فكانت واسعة الاطلاع في تراث الأدب الإنجليزي ، كما قرأت بالفرنسية وقليلا من الإيطالية ، وإن كانت حريصة على إخفاء سعة إطلاعها حتى لا تهم بالتجاذب بل كانت تدعى أنها « تجاهل كيف جرئت على أن تصبح كاتبة ! » .

وكان جين أوستن في شبابها فتاءً مرحة تجيد الرقص والعزف ، قضت حياتها فيما يشغل بناب طبقتها من مشاغل اجتماعية محددة في نطاق الأسرة والجيران ولم تغادر مسقط رأسها إلا للمدرسة الداخلية وزارات قليلة لمبيوت الأقرباء ، وبعض زيارات العاصمة أو المدينة باث أو غيرها من مدن الرياضة أو الاستشفاء القرية منها ، وكانت لراحة الذكاء حاضرة البديهة سريعة النكتة ، ظهرت موهبتها في الكتابة مبكرا (في السابعة عشرة) ، وصقلتها بكتابه الرسائل المطولة لشقيقها وقريبتها ، ورفض لها الناشرون قصة أو قصتين ، ثم اشتري أحدهم إحدى قصصها بعشرة جنيهات ولم ينشرها ، فرددت له ثمنها واسترجعتها منه ، وكانت دائبة النشاط تراجع ما كتبته وتعيد كتابته ، أو تعيد صياغة القصة من جديد ، نشرت لها قصة للمرة الأولى سنة ١٨١٣ أي قبل وفاتها بأربعة أعوام ، كما نشرت لها قستان للمرة الأولى بعد وفاتها بعام ، فهي لم تجن ثمرة إنتاجها من شهرة أو ثروة فقد عاجلها المرض ولما تجاوز الأربعين من عمرها ، وتدهورت صحتها سريعا حتى وافتها الأجل في يوليو سنة ١٨١٧ في الثانية والأربعين من عمرها .

عاصرت جين أوستن الثورة الفرنسية ، وحرروب نابليون والقلائل التي انتابت إنجلترا نتيجة للانقلاب الصناعي ، وحركات الإحياء الديني التي نشطت في ذلك الوقت ، ولكنها لم تضمن قصصها شيئا من ذلك كله ، بل اقتصرت كما

قالت في رسالة لها على « ثلاثة أو أربع عائلات في قرية بالريف »، وجعلت من أفرادها مادة غنية لكل ما كتبت من قصص ! وقد وجدت في هذه المادة ما يكفيها وزيادة لخلق عالم صغير حقيق ، يقوم على نفس الأسس التي يقوم عليها العالم الواسع ، وتحرك أفراده نفس الدوافع ونفس القوى ، عالم مليء بشخصيات حية نابضة ، تتميز بصفات تخرج بها عن نطاق المكان والزمان الذي كتبت فيه القصة ، وتجعل لها قيمه إنسانية ثابتة ، وقد تعلمت حين أوستن أصول النقد الساخر على أساطينه من كتاب القرن الثامن عشر الذين يظهر أثرهم واضحا في قصصها ، إلا أنها صبغت سخريتها بما يناسب سيدة في مرحها واعتدال مزاجها وميلها إلى الأتزان في كل تصرفاتها ، كانت ترى الدنيا حولها مليئة بالأغبياء والأدعياء والمنافقين ، ولكن لا يخلو الأمر من قلة من الأفراد العلاء الأذكياء يجدون في جيرائهم الأغبياء مادة لتفكيره بل موضوعاً للمعطة أحياناً .

وعاصرت حين أوستن الحركة الرومانسية في أوجها ولكنها لم تتأثر بها ، ولشد ما سخرت في قصصها من التهاويل التي كانت سائدة في عصرها باسم الرومانس القوطى أو قصص الرعب<sup>(١)</sup> ، سخرت من مبالغة الكتاب ومن بلاهة القارئات الغيريرات من أمثال كاترين بطلة قصتها دير نور ثاجر التي أفسدت هذه القراءات عقلها حتى أصبحت لا تفتح صواناً مغلقاً إلا ويتحقق قلبها خشية أن تقع عينها على هيكل عظمى لم يتعرف له ، أو حزمة من الرسائل الصفراء مطموسة الحروف من القدم !

وسخرت كذلك من غرام القارئات بالشعر الرومانسى ، لا باعتباره كلاماً جميلاً يقرأ ، بل مثلاً يحتدى في تنظيم حياة الأفراد ، وتمثلت سخريتها في شخصية الفتاة الروماتيكية ماريان في قصة العقل والحساسية ، وهي فتاة

Gothic Romance or novel of Terror

(١)

ظاهرة أدبية اجتاحت ميدان القصة إبان الحركة الرومانسية ، وبرزت في هذا الميدان قصصية تدعى آن رادكليف خصتها حين أوستن بكثير من سخريتها .

جميلة ذات مشاعر ملتهبة أغرت بقراءة الشعر حتى أخذت ببحث عن فن لأحلامها تتطابق عليه أوصاف أبطال القصائد ، فتصدمها التجربة بالحقيقة المرة التي يسوقها العقلاء في كل زمان ومكان من أنف ليس كل ما يلمع ذهباً .

من هذا يتضح أن قصص جين أوستن ظاهرة أدبية من نوع فريد ، فقد كان انتاجها إلى حد ما مستقلًا عن التيار الأدبي المعاصر لها ، كما لا يمكن اعتباره امتداداً للقرن الثامن عشر لأن قصصها تمتاز بقدم واضح في الصنعة وتخلو من عناصر كثيرة مما يميز أدب ذلك القرن ، ولعل مركز جين أوستن المتفرد يفسر لنا لماذا لا تعدم قصصها معجبين في كل عصر ، فهي من الكتاب القلائل الذين لم تتأثر شهورتهم بتغيير الذوق الأدبي السائد .

وقد أورد الأستاذ أندرود رايت مقتطفات من أراء بعض الكتاب في قصص جين أوستن ، نستخلص منها أن كثيراً من الكتاب الرومانسيين كانوا يكفون لها اعجاباً زائداً ، ولعل أشهر هذه الآراء وأهمها ما كتبه عنها سير والتر سكوت الشاعر الروماني الشهير وصاحب القصص التاريخية الملية بالحروب والمغامرات إذ يقول :

«قرأت للمرة الثالثة على الأقل رواية مس أوستن البدعة» (الكبرياء والتحيز)  
إن لهذه الشابة موهبة فذة في وصف التعقيدات والمشاعر والشخصيات في  
الحياة العادية لم أر لها مثيلاً ، إن الكتابة عن المغامرات والعواطف  
الضخمة مسألة سهلة وهذا ما أجيده كما يجيده غيري ، ولكن من هنا أؤتي  
هذه المهمات الخفيفة التي تبعث الحماسة في العادي من الأشياء والأشخاص  
فتتحيلها شيءة ممتعة ، تحمل في جنابها الصدق في الوصف والعاطفة ،  
فواأسفاه أن قضت هذه الخلوقه الموهوبة هكذا قبل الأوان » .

وروت سارة كوليريدج أن أباها كان شديد الإعجاب بقصص جين أوستن ،  
وكان صديقه الشاعر وبرت سوذرز يشارك هذا الإعجاب ، أما ورد ذورث فكان يتماها  
بقصور الخيال ، ووضعها ما كولي في الصف الثاني بعد شكسبير ، أما الروائية شارلوت

برونتي (مؤلفه رواية جين اير) فكانت لا تكف عن إظهار ازدرائها لقصص جين أوستن قائلة : « إن ما يعنيها من الانسان ليس القلب ، بن العينان والشفتان واليدان والقدمان »

وليس من المستغرب أن تنفر شارلوت برونتي من فن جين أوستن الذي يمتاز بالاتزان الكلاسيكي والمسات الخفيفه الحاذقة ، وهي الكاتبة الرومانسية التي عنيت بتصوير العواطف الملتهبة من حب وكراهيه ، وبكشف الظلم الواقع على شخصياتها الشائره .

ويخلص الكاتب من استعراضه لهذه المقططفات بنتيجة معينة وهي أن غالبيه من عملاتهم الحيره أو النفور الواضح إزاء أعمال جين أوستن لم يقدروا إصرارها الشديد على ذلك التحديد الذي التزمت به في اختيارها لما دبرها ، فعلى ضيق المجال الذي اختارت له شخصياتها ، (وكثيراً ما شببت نفسها برسام المينياتور miniature لم تستغل كل إمكانياته ، فلم تدخل في قصصها عنصراً من عناصر المأساة أو شيئاً من العواطف الجياشة أو التغيرات المفاجئة ، وكلها قد تدخل في نطاق حياة « ثلاثة أو أربع عائلات في الريف » (أنظر مرتفعات وذرنج لإميلي برونتي مثلاً) بل اقتصرت على الاعتدال في كل شيء شخصياتها من أوساط الناس ، والأحداث التي تتناول حياتهم لا مبالغة فيها ولا تهويل ، وعواطفهم كما تحكى بها الكاتبة لا تظهر إلا مضبوطة وسطراً بين الحرارة والتحفظ ، وزد على ذلك أنه ليس في القصص الستة منظر غرامي واحد على كثرة العلاقات التي تنهى بزيجات سعيدة أو قل راضية ، فكانت جين أوستن إذ بلغ المحبان موقف المكافحة والنجوى ، تسدل الستار كمن يسحب القارئ بعيداً عن خلوة الحبيبين ، ثم تلخص له الموقف في جملة أو جملتين .

أما الشر فهو جود أيضاً في عالم هذه الكاتبة ، ولكن الأعمال الشريرة والفاوضحة ترتكب بعيداً عن مسرح الأحداث ، ويصلنا نبؤها مخففاً وإن كان أثراً هائلاً في حياة الأفراد لا يمكن تخفيه ، وكذلك الفقر موجود ولكنه هو الآخر خارج خشبة المسرح ، وإن كانت العوامل الاقتصادية في أي موقف بارزة مهممنة ، حتى ذهب بعض النقاد

إلى أن جين أوستن كانت ماركسية قبل ماركس الذي قال إن الاقتصاد محرك التاريخ ، والحقيقة التي يؤكدها المؤلف هنا ويعرفها قراء جين أوستن عموماً هي أن هذا التحرج دليل على النضج الفنى لا على العجز .

ويفرد الكاتب بابا مفصلاً لتحليل طريقة جين أوستن في سرد القصة ، فهى تسرد قصصها بضمير الغائب ولكنها تختار شخصية – هي البطلة في الغالب – لتجعلها في مركز الصدارة في القصة وتروى الأحداث من خلال نظرتها هي ، على أنها لا تلتزم هذا الموقف في جميع الموضع ، بل نراها تغير موضع الرواوى أحياناً وبالتالي تغير الزاوية التي تروى منها الأحداث ، مما يتبع المقارىء نظرة أعم وأشمل من نظرة البطلة نفسها ، ويحصى الكاتب ستة أنواع من هذا التغيير في طريقة السرد ، وكلها في حدود الرواية بضمير الغائب ، منها السرد الموضوعي ، والتعليق المباشر والتعليق غير المباشر ، والطريقة الدرامية أي من خلال الحوار الذى يفصح عن مدلول المنظر بدون تدخل من الرواوى ، وغير ذلك مما لا يمكن تفصيله بدون أمثلة مساعدة من قصص جين أوستن نفسها .

وفي فصل آخر يحمل الكاتب خطتها في انتخاب الشخصيات ، وهندستها للعلاقات المشابكة بينها ، فالبطلة دائماً تتمثل مركز الصدارة ، وبطلاتها متباينات ولكنهن مختلفات أيضاً ، وكلهن فتيات من نفس طبقة المؤلفة ، تراوح أعمارهن بين الثامنة عشرة والثامنة والعشرين ، جميلات ذكياً يمتازن بدرجة من الحكمة أكبر قليلاً مما أتيح لجاراًهن ( فالبطلة قيبة حلة الخلقة حميدة الخلق من صنع جيل لاحق على جيل جين أوستن ) . ويحف بالبطلة عدداً من الشخصيات النسائية تلعب كل م therein دورها بالمقارنة أو المقابلة مع شخصية البطلة ، أما شخصيات الرجال فتحتل مركزاً ثانوياً ، وفي كل قصة بطل يمتاز هو أيضاً بدرجة من النضج أعلى مما أتيح لنظرائه في القصة على الأقل ، وفي مقابل البطل ترى شخصية الشاب الوسيم الذى يخدع مظهره كأنه يخدع باقته الفتيات الغيرات ، وهو ليس نذلاً شرياً بالمعنى التقليدي ، ولكنه على أية حال يؤدى وظيفته

يُظهّار الصفات الطيبة الأصيلة في البطل ، كما يقوم بدور للتحليلة بين البطلة والرجل المناسب ولو إلى حين .

على أن أهم ما يضيفه الكتاب إلى دراسة قصص جين أوستن هو ذلك الفصل القصير عن الأسلوب ، وفيه يستخدم منهج التحليل اللغطي لأسلوب جين أوستن ويخرج بعدد من النتائج القيمة ، أولها خلو أسلوبها من التشبيهات ، بل أنها تذهب إلى أبعد من ذلك فتنطق شخصياتها السخيفة بكثير من الاستعارات والتشبيهات بقصد السخرية من هذا الأسلوب .

ولما كانت السخرية irony ( وهي كلة تصعب ترجمتها بدقة إلى العربية لأنها تعني إلى جانب السخرية والهكمة المفارقة وإظهار التناقض ، ولا تقتصر على الأسلوب بل تتعداه إلى طريقة ترتيب الحوادث .... ) هي الصفة الغالبة على أسلوب جين أوستن ، فقد عنى الكتاب بتحليل أنواعها المختلفة التي استخدمنها في أسلوبها .

وإذا كان هذا الكتاب لا يضيف كثيراً إلى معلومات من توفرت على دراسة قصص جين أوستن واستمتعوا بقراءتها مثني وثلاثاً فإن قائدته للمبتدئ لا تنكر فهو خير مرشد يدلهم على مواطن الإبداع في هذه القصص ، كما أن القارئ الذي لم يشرع بعد في قراءتها يكتسب ومزيد من الشرح ، ومع ذلك فالكاتب لا يملك إلا أن يختتم كتابه بدعوة القارئ إلى الرجوع إلى قراءة القصص نفسها لأنها ما من عمل تقدى يمكن أن يوفيها حقها بدون آلاف الصفحات من الشرح والتحليل والاقتباس .

## دراسات عن جونسون (\*)

يسرنا أن نقدم في باب الكتب الأنجلزية عرضاً لبعض ما تصدره المطبعة المصرية من دراسات في الآداب الأنجلزية مما يسهم في هذا الميدان على مستوى عالٍ ، ولعل خير ما ظهر من هذه الدراسات في القاهرة حتى اليوم هو ذلك الكتاب الذي أصدره الزميل الدكتور ممدوح وهبة هذا العام . وهو يحوي عدداً من الدراسات الهامة عن الكاتب الشهير صمويل جونسون (١) (١٧٠٩ - ١٧٨٤) . قام بها عدد من أعلام الأساتذة والمتخصصين في دراسة القرن الثامن عشر والمهتمين بأدب صمويل جونسون ، نذكر منهم على سبيل المثال جيمس كافورد أستاذ الأدب الأنجلزي بجامعة كولومبيا ودونالد جرين الأستاذ بجامعة نيومكسيكيو ، وجويس هيملو الأستاذ بجامعة ماكجيل بكندا و د. كول المدرس بجامعة البنجاب بالهند وغيرهم من الأساتذة والباحثين .

وصمويل جونسون علم من أعلام الأدب الأنجلزي في القرن الثامن عشر ، ويعتبر بحق خير من يمثل عمود الأدب في ذلك العصر الذي امتاز بالازان وسيادة المنطق وتغليب العقل والنفور من الغريب ومن المبالغة والتهويل في وصف المشاعر كما امتاز بتقدير الجهد الإنساني واحترام الصنعة المتقدمة في كل ما ينتجه الإنسان صانعاً كان أو فناناً ، وصيغ الإنتاج الأدبي بصبغة أخلاقية وفلسفية واضحة .

كان جونسون أديباً « محترفاً » طرق جميع وسائل التعبير الأدبي المعروفة ، فنظم الشعر وكتب الترجم و القصص الفلسفية والمسرحيات وأسهم في أدب الرحلات مؤلفاً وناقاً ، وله في ميدان النقد إنتاج يعتبر خيراً ما يمثل وجهة النظر

---

(\*) مجلة المحطة : أغسطس ١٩٦٢

(١) جمعها وأشرف عليها الدكتور ممدوح وهبة ، القاهرة ١٩٦٢ - ٥٣٢ صفحة الناشر خارج الجمهورية العربية المتحدة - أكسفورد يونيفرستي برس

الكلاسيكية في فنون الأدب ، حتى وصفه الأستاذ أيفور وتنر سنة ١٩٤٣ بأنه الناقد الوحيد في تاريخ الأدب الانجليزي الذي يستحق التقدير .

وقام جونسون منفردًا بتصنيف معجم شهير لغة الإنجليزية كأسهوم بنشاط واسع في المجالات الأدبية التي كثُر عددها في القرن الثامن عشر الذي يعتبر بحق العصر الذهبي للنثر في الأدب الانجليزي .

وكان جونسون أديباً فقيراً يعيش من قلمه ، وقد نشأ في أسرة فقيرة لأب يملك حانوتاً لبيع الكتب ، وأصيب صمويل في صفو لته المبكرة بداء عضال شوه وجهه وذهب يبصر إحدى عينيه وخلفه بعاهة عصبية ، إذ يائى بحركات لا إرادية ويتمم بكلمات لا يتحكم فيها . . وكان شبح الجنون يتهدده في كل وقت ، وقد كافح كل تلك العقبات في صبر وشجاعة حتى صار أديباً مرموقاً ، ولاقي في ذلك من المشقة والضنك أضعف ما أصاب معاصريه من الأدباء ، لأنّه كان أول من ثار على رعاية الأشراف والأغنياء للأدباء ، وجاحد ليستخلص للاديب مركزاً اقتصادياً مستقلاً ، وكان الأديب من قبله إما تابعاً في بطانة نبيل أو أمير أو أجيراً لنادر لا يكاد يكسب من قلمه ما يقيم أوده .

وكان جونسون إلى جانب نشاطه الأدبي الواسع محدثاً فذا يتتساق الأدباء إلى مجلسه — بعد بلوغه الشهارة — وتتهافت سيدات المجتمع على دعوته إلى موائد هن وذلك بالرغم من صراحته المؤلمة في النقاش أحياناً .

وكان معاصر وروه يتناقلون أحاديثه ويسجلون نوادره في مذكراتهم ورسائلهم الخاصة ، ورزقه الله بآدِيب اسكتلندي شاب يدعى جيمس بوزويل James Boswell وفد إلى لندن عام ١٧٦٣ ، وحظي بشرف التعرف بجونسون ثم لزمه كظهله ، وكرس نفسه لتدوين أخبار الأديب الكبير وكل ما يفوه به في مجلسه من حديث ، ثم نشر له بعد وفاته ترجمة شهرة تعتبر من أشهر الترائم لحياة فرد في اللغة الانجليزية .

وقد انتكست شهرة جونسون في القرن التاسع عشر نتيجة لحركة الإحياء

الرومانسي ، فقد كان كأول سلفنا خير من يمثل عصر الكلاسيكية الجديدة في الأدب الانجليزي حتى ذهب بعض الكتاب إلى التاريخ لبداية الحركة الرومانسية بعام وفاته ( ١٧٨٤ ) ، وقد أدى تقليله عامته الكتاب لأسلوبه النثرى الجزل الذى يمتاز بجمال الصنعة ونخامة الألفاظ ، أدى إلى انتشار التكلف الثقيل فى الكتابة الفنية مما ثار عليه الرومانسيون أيضاً .

وفي منتصف القرن التاسع عشر عاد النقد والكتاب تدريجياً إلى الاهتمام بجونسون ، ورد له كارليل اعتباره إذ ألبسته لباس البطولة في كتابه الشهير عن **الأبطال وعبادة البطولة** وشهد القرن العشرون اهتماماً واضحاً بالقرن الثامن عشر ووجد الاهتمام بدراسة صمويل جونسون مكان الصدارة في دراسة أدب ذلك القرن ، وتبارت الجامعات والهيئات في اقتناء الكتب والمخطوطات مما يحيط إليه بصلة ، وتكونت جمعيات أدبية كثيرة لا يجمع أفرادها إلا رابطة الاهتمام بجونسون وأدبه ، يجد المختصون فيه مادة خصبة للدراسة ويجد العامة منهم في كتاباته الأخلاقية والفلسفية سلوى يستمدون منها قوة في عصر أختلف فيه الموازين والقيم ، وتنظم جميع المهتمين بأدب جونسون نشرة دورية تصدر أربع مرات في السنة بعنوان **Johnsonian News Letter** .

وقد توفر عدد كبير من الأساتذة المختصين في جامعات العالم على إعادة نشر أعمال جونسون وضبطها وتقيمها . وعكف بعضهم على فحص ما نشر من مقالات في المجالات الدورية في زمانه لاستخلاص ما يمكن أن تصح نسبته إلى جونسون منها ، واستخدموا في هذا السبيل أحدث الوسائل التي تتضمنها العلوم الحديثة في متناول باحث الأدب — علوم الأحصاء والضوء والكمياء — كل ذلك لتحديد ما يلحق بأعمال الكاتب وضبطه ورفض مالا يقوم على صحة نسبته إليه دليل ، ولعل من أطرف الجهود في هذا الميدان ما قام به أحد الباحثين المندوب من تطبيق اختبار إحصائى للأسلوب — وضعه أصلاً العالم الإحصائى

يول Vule — على بعض المقالات المشكوك في صحة انتسابها إلى جونسون، وقد نشرت نتائج هذه البحوث تباعاً في مجله جامعة بومباي من سنة ١٩٥٠ إلى سنة ١٩٥٣.

ومن الطريق أيضاً في هذا الباب ما قام به الأستاذ إدوارد ما كادام أستاذ الأدب الأنجلزي بجامعة نيويورك وكان مكلفاً من طرف جامعة بيل بنشر طبعة حديثة لذكريات جونسون وأوراقه الخاصة ، بمساعدة دونالد وماري هايد (زوجان موسران يملكان مكتبة خاصة من عيون المكتبات في أمريكا تضم أكبر مجموعة في العالم من المخطوطات المتعلقة بجونسون) وقد استخدم آل هايد جيشاً من الخبراء والفنين في الأشعة تحت الحمراء وفوق البنفسجية واستعاناً بأساتذة علم النبات وخبراء مكتب FBI لكشف بعض الفقرات المطموسة في أوراق خاصة بجونسون مودعة في كلية بيروك با كسفورد (حيث تلقى العمل لبعض شهور) وكان الموكيل بنشر مذكريات الأديب الكبير من معاصريه قد حاول أن يحولها من الوجود بسطرها شطرياً متقدماً ، ظناً منه أنها قد تسيء إلى سمعته بعد مماته ولكن كشفتها خبرة العلم الحديث ، وكلها فقرات خاصة بعلاقته بزوجته وببعض الشكوك العقائدية التي انتابته يوماً من الأيام .

وإن دل كل هذا على شيء فعلى العناية التي يختطى بها كتاب الأدباء — بل وصغارهم — في العالم أجمع مما نأمل أن يفوز به أدباءنا يوماً، إذ نرسى بيننا قواعد البحث الأكاديمي المضبوط ولعلنا نسرع فنبدل جهداً مضاعفاً في سبيل الأحياء منهم اليوم حتى نوفر جهوداً أضخم في المستقبل .

أين في الباحثين في الأدب العربي اليوم من يتوفّر على نشر طبعة موحدة معتمدة — طبعة مكتبات — لأعمال طه حسين والعقاد وغيرها . وأين من طلبة الدراسات العليا من يتوفّر على جمع أشعار بيرم التونسي من الصحف السيارة، أو من يسجل ندوات العقاد من حواريه أو من يجمع رسائل المازني من أقاربه وأصدقائه ليصدرها في طبعة علمية مزيدة بالهوا مش لا في طبعة رخيصة تباع على الأرض ولا تغنى العلم شيئاً .

ولعل القائمين على نشر المخطوطات بيننا ، حديثة كانت أو قديمة ، أن يستعينوا بالوسائل العلمية الحديثة من خبراء المخطوط والخبر والورق وغيرها مما تتوفر على تدريسه أقسام المكتبات في جامعات العالم ، إلى جانب ما تقدمه اليوم علوم الإحصاء من أدوات حديثة ، وكلها تضمن دقة النتائج وتتوفر المال والجهد وتدراً عن الباحث كثيراً من مزائق الخطأ والسبابات .

وفي الكتاب الذي نحن بصدده سبع عشرة دراسة تعتبر بحق نماذج للبحث العلمي الدقيق في ميدان الدراسات الأدبية ، إلا أن أكثر محتوياته خطراً تلك البيليوغرافيا الفصلية للدراسات الجونسونية التي نشرت بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٦٠ وقد قام بتصنيفها الأستاذان جيمس كايفورد ودونالد جرين ، وتحوى ما يزيد على خمسين مادة بين كتب ومقالات نشرت عن جونسون في تلك السنوات العشرة وهذه البيليوغرافيا تكملة لبيليوغرافيا جامعة للدراسات الجونسونية من ١٨٨٧ إلى ١٩٥٠ نشرتها جامعة مينيسوتا بالولايات المتحدة سنة ١٩٥١ .

ولعل أبرز ما يستر على نظر القارئ العربي في مثل هذا العمل أنه مثال للدقة والضبط في تصنيف المنشورات وفهرستها وموذج للقواعد المتبعة في نشر مثل هذه القوائم ، والبيليوغرافيا من أدوات البحث التي تقترن إلى مثلمها في دراساتنا ، وخطرها واضح في توفير كثير من الجهد الذي يضيعه الباحث في حصر مراجعة والوصول إلى من سبقه إلى الكتابة في ميدانه ، مما يذهب بهاء في كثير من الأحيان في عصر اتسعت فيه رقعة البحث وتشابكت العلاقات بين الأمم وزالت الحدود والفاصل حتى أصبح الأديب الذي ولد في ليتشفيلد من أعمال مقاطعة وسترشير بإنجلترا يدرس في بومباي ومتشجن ولوس أنجلوس ، وتنشر نتائج هذه البحوث في القاهرة !

ويوجه الأستاذان اللذان قاما بتصنيف هذه البيليوغرافيا نظر القارئ إلى ظاهرة هامة تتميز بها هذه القائمة الجديدة ، وهي أن أغلب الدراسات في السنوات العشرة الأخيرة تنصب على أعمال جونسون الأدبية بعكس قائمة الدراسات

الأولى (١٨٨٧ - ١٩٥٠) إذ كان الاتجاه السائد فيها هو الاهتمام بشخصية جونسون وعلاقاته الاجتماعية وكل ما يمتد إلى حياته ومجتمعه بصلة ، ويرحب الأستاذان بما سوف تثيره بعض الدراسات الجديدة من جدال ويدعوان إلى مزيد من الآراء الجديدة التي تثير المناقشة ، ففي الجدال الأمين غذاء الدراسات الجادة وحياتها .

ولا يفوتنا أن نشير هنا إلى دقة الطباعة التي يمتاز بها هذا الكتاب وخاصة أن نشره البليوجرافيا صعب يحتاج إلى دقة وخبرة خاصة لأهمية الرموز وعلامات الترقيم فيها ، وأشهد أن شركة الإعلانات الشرقية قد أخرجته متقدماً يضارع ما يصدر عن أرقى دور النشر في العالم الغربي ، وإنه لمن دواعي فخرنا أن يظهر هذا الكتاب في أسواق العالم ويتحذّل مكانه على رفوف المكتبات العالمية وعليه اسم القاهرة .







مكتبة لسان العرب

المطبعة الفنية الورقية

٢٠ شارع محمد بن الربيع - ١٧٨٧١ -



مَلْزَمُ الطَّبِيعِ وَالشَّرِكِ  
مَكْتَبَةُ الْأَنْجَلِيُّو-الْمَصْرِيَّةُ  
١٦٥ شَارِعُ مُحَمَّدِ فَرِيد - الْقَاهِرَةُ